HERMES * VOLUME II * MCMVI

# INDICE

---

Incisioni, testate, fregi di *Adolfo de Karolis, A. Spadini, Giovanni Costetti, Charles Doudelet, G. Niccheri.*

**VOLUME SECONDO**

# ARTE TOSCANA

*Signore e Signori,*

Poco fa, entrando in queste sale decorate dal gusto eletto degli artisti fiorentini e vedendo il bel simbolo che essi hanno scelto per la loro impresa — una corona di rose vermiglie, fiammeggianti tra le foglie verdi e fresche — io ho pensato a quella dolce leggenda di San Francesco, dove a punto rose bellissime fioriscono sulla neve. Doveva il santo d' Assisi, partirsi dalla buona amica sua Chiara, con la quale era stato in così ardenti discorsi d' amore che tutto il convento appariva ai viandanti come un immenso e lucido rogo. E perché l' angoscia di quella partenza era grande, e perché la Santa Monaca lo interrogava con ansietà per sapere quando sarebbe tornato, egli le promise di venire nuovamente a lei allorché le rose rifiorirebbero sui loro steli chiusi nel gelo dell' Inverno. E nella notte, come il Fraticello si era allontanato dalla casa di Chiara, si compì il miracolo gentile e si videro su tutti i rosai oppressi dalla neve, fiorire bellissime rose e queste rose non ebbero spine quasi per impedire che le mani leali dei due santi non versassero altro sangue se non quello scaturito per il loro inestinguibile amore! Anche oggi nei giardini di Assisi, che si celano fra le mura dei conventi e vegetano sotto il rombo delle campane, e sono tutti odorosi d' erbe e di resine, e riposano in un silenzio che è più profondo di tutti i silenzi umani, anche oggi nei giardini di Assisi fioriscono le belle rose di Santa Chiara, ardenti e odoranti come la sua anima voluttuosa, e anche oggi i loro steli non recano spine tra le foglie.

Io ho pensato a quei fiori e a quella leggenda, perché anche le rose, che fioriscono nella ghirlandetta elegante della vostra insegna, sono rose d'amore, cresciute come una buona promessa fra le battaglie, fra le illusioni, fra i sogni della vita d' ogni giorno. Rose bellissime che la Toscana gentile educa nei suoi giardini, e che da secoli infiniti spandono sul mondo i loro più gravi profumi! Rose ardenti e veementi che hanno nelle loro corolle il colore e l' ardore di un sangue generoso e vivace.

E questa immagine di fioritura nuova ed eterna, sia l' augurio alla Società dell' Arte Toscana. Nessuna città, più di Firenze, era degna del nobile tentativo, che pur essendo umile in apparenza potrà riuscire fecondissimo di resultati futuri. Perché ormai, contro un cosmopolitismo estetico sopraffacente, non rimane altra difesa, se non apponendogli un ben organizzato regionalismo. Ogni manifestazione

d' arte non è se non il prodotto di elementi determinati, tra i quali stanno in prima linea la forma del paese, le tradizioni della storia e della cultura, il modo di vivere e di pensare dei suoi abitanti. Il volere sottrarsi a queste influenze è fare opera non sincera, e il fare opera non sincera non è fare opera d'arte. Ora nell' affollarsi delle esposizioni che assumono di anno in anno una estensione veramente straordinaria, nel rafforzarsi di quel « libero scambio delle idee » che è l' ultima áncora di salvezza dei popoli in decadenza, iniziative come questa intrapresa dagli artisti fiorentini possono fare di molto bene. Riunire in un fascio le attività giovanili, dar loro il modo di esplicarsi e di farsi conoscere, creare intorno a loro l' interesse del pubblico, è già di per se stessa una nobile impresa. Ma riallacciare questi tentativi nuovi alle più pure tradizioni del paese, e far sí che essi appariscano come anelli di una medesima catena, tener vivó e presente nello spirito dei giovani il ricordo di coloro che li hanno preceduti, e renderli convinti che nell'arte come nella vita tutto è ricominciamento, è coronare quella impresa e renderla veramente feconda.

Gli organizzatori della mostra attuale hanno avuto questo duplice fine: essi si sono rivolti ai più giovani artisti delle nuove generazioni e non hanno dimencato gli anziani e gli scomparsi, quelli che precedettero e che iniziarono il rinnovamento odierno. Ed è giusto che sia così, perché i giovani tendono volentieri a dimenticare e nella loro baldanza speranzosa non vogliono riconoscere nessuna autorità, e procedono nel loro cammino con una bella spensieratezza piena di vita e d'audacia, consci della propria giovinezza, illusi felicemente nella loro forza. E i vecchi, per contrario, sono proclivi a un' isolamento orgoglioso e pieni dei loro ricordi e dei loro rimpianti, guardano sdegnosamente coloro che passano cantando e sperando, e come punti da una occulta gelosia costudiscono i loro tesori con l' ardore di chi tema vederseli sottrarre.

È bene in vece che gli uni e gli altri si uniscano in un ideale di bellezza e che procedano insieme verso una meta comune. I giovani dovranno forse di tanto in tanto rallentare il passo e i vecchi accelerarlo: ma gli altri si avvantaggeranno di queste condiscendenze reciproche.

Ed è bene anche essere tornati in questi stessi locali che furono quelli dove ebbero luogo le prime lotte e le prime battaglie. Così come essi sono, chiusi nel centro della Firenze claustrale e monastica, e circondati da vecchi conventi e da quelli orti fiorentini che dentro il recinto delle loro muraglie alte fanno sognare ai giardini incantati delle novelle, conservano ancora un poco della vita e della lotta di un tempo. Le tele che oggi sono appese come un omaggio di trionfo, vi giunsero in altri giorni fra le ostilità clamorose degli academici e fra l' indifferenza di tutto un pubblico. E perché in ogni opera d' arte l' artista che la creò mise veramente un poco dell'anima sua, noi possiamo credere che i vecchi pittori gloriosi rivivono oggi in mezzo a noi e partecipano della gloria che i successori hanno voluto tributar loro. E ben sia così! E il nostro saluto vada a coloro che sono scomparsi ma che non sono dimenticati. E vada anche a coloro che sopravvivono, a Edoardo Borrani, a Giovanni Pattari, la cui operosa vecchiezza è degna di impersonare lo spirito del passato, unito alla speranza dell' avvenire.

Chi ricorda oramai la vecchia Firenze battagliera ed ironica d' allora, quando le arguzie del Lachera acquistavano l' importanza di un avvenimento cittadino, e la piccola bottega del Melini all' angolo del Ponte Vecchio, dove la schiacciata unta fumava dentro le teglie basse, era una istituzione patria, e il mercato versava

dai suoi vicoli tortuosi clamori di beceri e sentori di rivendite, e tutta la vita sembrava ancora quale doveva essere ai tempi di messer Benvenuto, piena di piccole passioni che apparivano grandi, e piena di grandi cose che erano ancora piccole alla vista? A noi, nati dopo quei tempi di preparazione febbrile e di critica bonaria e dei quali non abbiamo raccolta se non l'eco illanguidita, la Firenze d'avanti la capitale fa quasi l'impressione di una città antichissima, balzata fuori dalle pagine argute di un cronista quattrocentesco. Si discuteva molto anche allora come oggi, e se ancora non era nata la questione della Biblioteca e quella della stazione ferroviaria - gli studiosi di allora si contentavano di pochi libri e i viaggiatori andavano in diligenza — problemi gravi non mancavano e i giovani ribelli alle formule dell'accademia e alle leggi del granduca gridavano ad alta voce contro le prime e si preparavano in silenzio a mutar le seconde.

In quel periodo fortunato di aspirazioni e di battaglie, di idealità da raggiungere e di realtà da conquistare, e che sembra oramai così lontano a noi quanto una epoca di un secolo scorso, in tutto quel periodo che va dal '48 al '70 la vita artistica fiorentina si svolse quasi completamente nelle botteguccie dei caffè e negli studii dei giovani che dovevano più tardi alzare la bandiera della macchia. Non vi è artista italiano o straniero che in quei tempi di resurrezione politica e intellettuale non sia stato accolto e festeggiato nella sala affumicata del Caffè Michelangelo o intorno ai tavolini traballanti del Caffè dell'Onore. In quelli umili locali, di cui si è molto parlato ma che meriterebbero un'illustrazione completa, deliziosa agli amanti di Firenze vecchia, si compì la rivoluzione artistica dell'Italia moderna. Nelle tumultuose conversazioni serali, i giovani esponevano le loro idee con tanta veemenza di passione, che avendo il Signorini dimandato a uno del piccolo Cenacolo se gli fosse piaciuta la *Madonna della Seggiola* si sentí rispondere con una bestemmia, quasi che l'insulto fosse stato troppo grosso!

Furono quelli anni di polemiche violentissime ed eccessive quali oggi la nostra epoca di condiscendenze e di adattamenti non capisce più. Adriano Cecioni, che nascondeva in un corpicino irascibile e nervoso il suo spirito battagliero e intransigente, bersagliava amici e nemici con le sue taglienti caricature, e non contento di protestare contro l'academia con la creta e con la stecca, si faceva critico d'arte e scriveva quei suoi articoli pieni di passione e di violenza. Mentre Telemaco Signorini, con quella sua aria da inglese in viaggio, demoliva i quadri e le statue con la sua implacabile ironia e avventava canzonature più pungenti di una stilettata. Intanto Cencio Cabianca scendeva giù da Venezia e girava sbalordito per le vie di Firenze, dove il lungo pizzo biondo e gli occhiali d'oro e lo scialle scozzese, col quale si riparava dai rigori del freddo, gli attiravano i lazzi dei monelli e le risposte intempestive dei beceri.

A pena usciti dalle pastoie classiche dell'Academia, desiderosi di vivere più liberamente e d'introdurre un po' di quella libertà anche nell'arte che esercitavano, i giovani artisti che allora si erano riuniti a Firenze in quelli anni iniziarono un movimento rivoluzionario che portò a poco a poco una meravigliosa aurora di speranze e di promesse. Cominciarono i fratelli Tivoli, che a Parigi avevano veduto la nuova arte e ne avevano inteso l'ammonimento profondo, e Nino Costa che giungeva dall'Ariccia e da Porto d'Anzio con una meravigliosa raccolta di studii ove era espressa l'anima del paesaggio romano. Egli giungeva a Firenze, reduce da un reggimento di cavalleria piemontese dove aveva combattuto le guerre dell'Indipendenza, e portava con sé, oltre le sue tele e i suoi disegni, una tenace

volontà di rinnovellamento e un aperto spirito di libertà. E i pittori fiorentini, che ancora si affannavano dietro il medioevo sentimentale del teatro melodrammatico, seguirono allegramente e tumultuosamente la nuova strada aperta alla loro attività giovanile. Quelli che poterono andare a Parigi rimasero trasognati d' innanzi alle forme di un arte che parve a loro una rivelazione; e gli altri si contentarono di una visita alla villa di Pratolino dove il principe Demidoff, intorno al *Sansone* di Decamps, aveva riunito alcuni mirabili paesaggi della scuola del '30.

Il cambiamento fu meraviglioso e completo: Giovanni Fattori, che stava dipingendo non so più quale doge veneziano, abbandonò i senatori e il Consiglio dei Dieci per mettersi a disegnare soldati e cavalli, e Vincenzo Cabianca, che aveva esordito con un *Goldoni sulla barca dei comici*, lasciò le trine e i merletti settecenteschi per divenire quel profondo paesista che è stato, e Telemaco Signorini che cercava l' ispirazione dei suoi quadri nei romanzi di Walter Scott, mise da parte Ivanhoe e Quintino Durward per illustrare i colli fiorentini e la vita urlante e dolente del vecchio mercato.

Allora presi da un improvviso amore di verità, essi aprirono gli occhi e guardarono le cose umili e belle che giacevano intorno a loro. E videro che i viottoli da cui spuntavano i magri olivi di Toscana, e le prode dei fossi tutte fresche di erba novella, e i cipressi esili sopra i chiari cieli velati qua e là di nuvole bianche e le contadine bionde nei cui tratti sembrava ancora rivivere l' anima dei vecchi quattrocentisti, erano soggetti nobilissimi e altrettanto degni di essere studiati e resi quanto le vane figurazioni storiche affannosamente architettate fra le pareti dell' academia. Allora come un branco di scolari in vacanza, quei pittori pieni di fede si sparsero per le terre di Toscana, e Serafino Tivoli riparò a Fiesole, e Telemaco Signorini si ritirò a Settignano, e Vincenzo Cabianca si esiliò fra le scogliere della riviera ligure, e Cristiano Banti salì a Montelupo dove col Borrani e col Pointeau dette un addio ai manichini della sua pittura storica per ammirare solamente le belle albe dei monti nostri e i rosei tramonti delle nostre valli.

Furono quelli anni bellissimi di battaglia e di speranza: ogni esposizione era una giornata campale, e queste sale stesse dove oggi siamo riuniti apparivano ai pittori d' allora come cittadelle munite che bisognava espugnare d' assalto. Un quadro e una statua acquistavano l' importanza di un proclama rivoluzionario. D' innanzi a una scialba pittura, dove un valletto in livrea sgualciva un sontuoso cortinaggio di seta, Telemaco Signorini esclamava agli amici che lo seguivano:

— Guarda quel cameriere, che per fare un partito di pieghe sfoga la bile nella portiera!

E Vincenzo Cabianca intitolava un suo acquarello, dove era una contadina in un prato di trifoglio: *Donna col porco al sole.* E lo scultore siciliano, Salvatore Grita — che oggi vive dimenticato e inoperoso a Roma — spingeva il suo verismo rivoluzionario fino a modellare una monaca in stato interessante, seduta in un angolo del giardino claustrale, e Adriano Cecioni, quasi a lanciare un ultimo schiaffo all'academia, esponeva quel suo cagnolino in un'attitudine eccessivamente verista, e dipingeva con una tecnica rigidamente macchiaiola un quadretto intitolato *Faccende domestiche* e dove una ragazza discinta era occupata a trasportare da una stanza all'altra di quegli oggetti d'uso comune che avevano fatto la gioia dei settecentisti francesi!

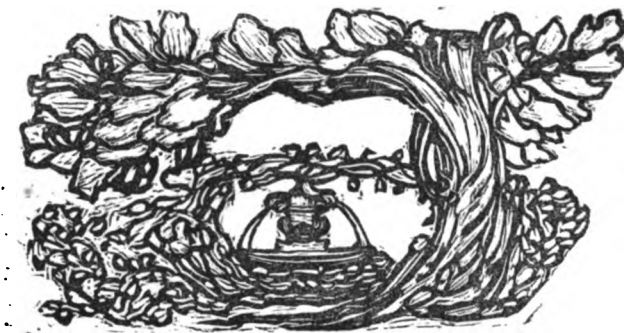
*Solo immorale in arte è la menzogna* gridava intanto il Signorini in quelle sue *99 discussioni artistiche,* che sono oggi divenute un volume prezioso e nelle

quali vibra ancora tutta la polemica e tutto lo spirito di quei giorni, e in un *Sonetto a un amico,* sonetto rimasto inedito, egli sfoga la sua ironia sottile in questo augurio dove è tutto il programma della sua vita d'artista:

> Io t'auguro il saper degli ignoranti
> unito all'onestà dei disonesti
> e senza l'umiltà di tanti santi
> la modestia di tutti gl'immodesti.
>
> Di far guerra al mestier dei dilettanti
> che credon per oprar spediti e lesti
> che il mondo sia per lor se corre avanti
> e che per loro sia se poi s'arresti.
>
> Di lasciare la forma agl'impostori,
> che ti diran villano e sconcludente
> perchè non guardi il mondo per di fuori.
>
> T'auguro di piacere a poca gente,
> che la molta farà per te furori
> quando t'avrà chiappato un accidente.

Così fra il '60 e il '70 lavoravano e pensavano gli artisti fiorentini e così noi li ritroviamo nelle loro opere dove è un grande amore e una grande violenza. Certo in quel periodo che vide nascere tante illusioni e che diè il volo a tanti sogni essi fecero veramente sperare in un' arte nazionale cresciuta libera e forte sulla rovina di tutte le academie provinciali, nell'organismo nuovo della nazione. Perché essi infatti avevano saputo trarre dal suolo stesso della patria le nuove forme e le nuove ispirazioni, e se la tecnica era il riflesso della scuola di Francia, l'arte che essi ne derivarono rimase sempre schiettamente italiana. Ma con tutto questo la loro vita non fu lunga e la loro influenza non fu efficace: subito dopo il '70 le loro voci si affievolirono a poco a poco, e l'azione che già cominciavano a esercitare sul pubblico si sperdeva nelle piccole schermaglie delle gelosie cittadine.

Con le molte cose buone e belle che il trasporto della capitale tolse a Firenze, vi fu anche quella naturale egemonia artistica che si andava conquistando sulle varie provincie d'Italia. A Roma l'ambiente era diverso e i pochi macchiaiuoli che seguirono il governo si trovarono spersi nella vastità tumultuosa della città nuova. Furono quelli tempi dolorosi per l'arte. I pittori romani, vedendo nel nuovo stato di cose la possibilità di conquiste pratiche, organizzarono un ibrido mecenatismo governativo, distribuendosi onori e ordinazioni, e suscitando intorno alla facile gloria del Fortuny una scuola che fu perniciosissima e la cui influenza disastrosa è giunta fino a noi. Nell'ebbrezza di una libertà né sperata né conquistata, quei nuovi artisti ufficiali si dettero a tutte le esuberanze e divennero padroni di tutti gli organismi artistici dello Stato. In vano Nino Costa, che era tenuto in sospetto per essere stato dei pochi che dal '48 al '70 aveva combattuto tutte le guerre dell'Indipendenza e aveva preso parte a tutte le cospirazioni, in vano Nino Costa lanciava proclami, scriveva articoli e creava società nuove dove intorno agli scarsi avanzi della brigata di macchiaiuoli aveva cercato di riunire qualche elemento giovane. Le loro opere erano sistematicamente scartate dalle giurie, o se accolte non fatte valere. Bisognava allora, per esser nelle grazie di coloro che distribuivano le ricompense e che promuovevano le vendite, far molto chiasso, prender parte a molte mascherate, trionfare in molte Cervare. Si voleva nella vita lo stracciume ammirato nell'arte; e mentre il nuovo governo se

ben diretto avrebbe potuto far molto di buono, cadde invece nelle mani di un manipolo d'abili sfruttatori che asservì l'arte e falciò in erba la mèsse che già prometteva un buon raccolto futuro. È uno dei grandi meriti dell'arte toscana d'aver seminato quella mèsse, e deve essere giusto orgoglio degli artisti fiorentini di riconoscere oggi — che molte cose sono morte e molti rancori sopiti — come essi avevano onestamente intrapreso il lavoro non lieve, distrutto poi da disonestà non loro!

Distrutto forse no, perché nessun germe può distruggersi, ed esso torna un giorno o l'altro a fiorire come quei semi raccolti nelle tombe dei re egiziani che dopo cinquemila anni di sonno sono germogliati di nuovo recando ai nostri occhi stupiti un po' del mistero dell'oltretomba! E che nulla si sia perduto e che lo spirito di un tempo sia ancora vivace e pugnace noi possiamo vederlo in queste sale stesse, che raccolgono accanto alle prove dei padri le promesse dei figli. Promesse piene di buona speranza, promesse che contengono già in sé qualcosa di vitale e di fecondo. Nelle tele e nelle statue appese a queste pareti, nei fregi e nei disegni che le decorano vi è un così tenace sforzo verso un ideale di bellezza che ci empie l'animo di gioia per l'avvenire dell'arte nostra. Io dirò di più: in nessun altra epoca forse i giovani hanno mostrata maggior audacia e maggior ingegno; vi è in essi molta volontà di trionfo e molta tensione di pensiero.

Si vede che riflettono molto e molto sanno vedere. Ma forse riflettono troppo e vedono con sguardi non sinceri. Accanto alle doti che rivelano - e sono grandissime - vi è in essi una ostentazione che può produrre molto danno in avvenire. Essi non sono più italiani, essi non sono più toscani; le loro menti, esaltate da immagini nuove e da filosofie mal comprese, si affannano dietro simboli astratti che non sono i simboli della nostra razza, sognano regioni lontane che non sono del nostro paese. Immagini diaboliche e mistiche, campagne desolate e nevose. Una grande bufera si è avventata sugli spiriti giovanili e gli ha travolti nel suo trionfo: una bufera di tenebre e di gelo qual doveva calare dalle montagne aguzze della Norvegia o dai recessi paurosi della Selva Nera.

« Lo splendore del tuo sole mi circonda la fronte » gridava in un'invocazione appassionata Volfango Gœte tutto attonito di trovarsi in Italia — e Phebo evoca forme e colori. O Giove Zenio, m'odi! Come mi son ritrovato qui? Tebe avrà tratto a volo il passante per recarlo nel recinto sacro! »

Ora voi che di questo « recinto sacro » siete i più puri custodi vorrete veramente aprirlo all'invasione dei Barbari? E chiuderete gli occhi alla luce per immergervi nelle nebbie settentrionali? E lascerete i cari numi del Lazio e dell'Etruria

per inseguire le visioni fantastiche di un mito che non può essere il vostro? Io voglio sperare di no — o pittori giovani e valorosi — io voglio augurare a voi e all' arte di no.

Perché l'arte, per essere veramente grande e profonda, deve essere sincera, e per essere sincera deve essere l' espressione di quello che è in voi, di quello che è intorno a voi. Perché nessun rivolgimento estetico può dare frutti durevoli, se non trae la sua origine dall' essenza stessa della stirpe. L'esempio più puro dell'inutilità di certi tentativi ce lo può offrire il movimento prerafaelita in Inghilterra, che pur fiorito con una profusione mirabile di corolle, si appassì dopo qualche anno senza che pure i fiori maturassero in frutti. Ma il movimento prerafaelita fu l' iniziativa di un italiano, e questo italiano aveva derivato la nuova arte da quei primitivi toscani od umbri che egli aveva in sé, senza averli pur veduti mai. Per un poco la « fratellanza » seguì gli ammaestramenti di Dante Gabriele Rossetti come i neofiti seguono le parole della nuova religione, ma a poco a poco la formula primitiva si corruppe e si deformò, il canone fu travisato, e coloro che erano stati gli apostoli più ferventi, divennero gli avversari più determinati. Egli è che l'arte inglese aveva già trovato i suoi confini da oltre cento anni, e mentre i giovani della *Preraphaelite brotherhood* si appplicavano pazientemente a evocare immagini di altri luoghi e d'altri tempi, la luce inestinguibile che emanava dalle tele del grandissimo Turner, prometteva una aurora nuova dopo le tenebre. E aurora nuova c' è stata, già che i pittori moderni dell' Inghilterra — che pure sono audacissimi e pieni di vita — hanno ripreso le tradizioni moderne e nelle toro tele luminose sembrano oggi rivivere le belle donne del Ganiborough o palpitare i paesi di Giovanni Constable!

E lo stesso si può dire della Francia, dove oggi letterati e pittori cercano di far rivivere l'epoca di Watteau e di Fragonard, che fu l' epoca nazionale per eccellenza. Si direbbe anzi che il quadro dell' *Embarquement pour Cythère* illumini con la sua lucé azzurrina tutta quanta l' arte francese. Quel grande parco misterioso, dove gli alberi si perdono in una lontananza di sogno, e quelle coppie amanti ed eleganti che stanno per imbarcarsi verso l'Isola felice, mentre le musiche di violini e di flauti suonano i loro lenti minuetti fra i cespugli fioriti di rose troppo aperte, noi lo ritroviamo un po' da per tutto, così nei versi dei poeti novissimi come nei quadri dei pittori d' avvenire. Tutta quanta l' arte di Francia è chiusa come in una nostalgia invincibile del secolo tenero e voluttuoso, galante e perverso che precedette la Rivoluzione.

Rammentate la poesia deliziosa di Paolo Verlaine?

> Les hauts talons luttaient avec le long des jupes,
> En sorte que selon le terrain et le vent
> Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
> Interceptés! et nous aimions ce jeu de dupes.
>
> Parfois aussi le dard d' un insecte jaloux
> Inquietait le col des belles sous les branches
> Et c' etait des éclairs soudain de nuques blanches
> Et ce regard comblait nos jeunes yeux de fous.
>
> Le soir tombait, un soir equivoque d' automne,
> Les Belles se pendant reveuses à vos bras
> Dirent alors des mots si specieux, tout bas
> Que notre âme depuis ce temps tremble et s' étonne!

Come gli amanti di questa *Fête Galante* gli artisti francesi hanno udito in un

lontano crupuscolo di autunno le parole profonde e suggestive da cui nessuna forza umana potrà liberarli mai più?

E un altra cosa anche io vorrei che i nuovi artisti intendessero e seguissero: io vorrei che essi, lasciate da parte le affannose ricerche di una arte così detta di pensiero, sapessero guardare intorno a loro e traessero ogni loro emozione dalle belle cose che li circondano. Oramai in questi ultimi quindici anni i pittori e gli scultori hanno avuto un unico scopo: quello di sollevare la loro arte a una missione filosofica e sociale. Secondo loro una statua o un quadro erano tanto più belli in quanto che racchiudevano una idea occulta. Come reazione al verismo puro e semplice si creò un simbolismo artificiale e si cercò di piegar l'arte ad ogni polemica politica e letteraria. E a poco a poco, senza accorgersene, si creò un accademismo più pericoloso e più dannoso di quello abbattuto cinquanta anni prima. E nei rebus dipinti dai nuovi simbolisti non si cercò né la Bellezza della forma né l'armonia del colore, ma traviati da una idea oscura e spesso incomprensibile, si dipinse male per esprimere peggio idee profondissime che nessuno ha potuto capire mai.

Giovani pittori d'Italia, aprite le finestre e lasciate entrare nei vostri studii l'alito della Primavera, e guardate con occhi innamorati e sinceri le nuvole che tracciano le loro mirabili architetture sull'orizzonte, e gli alberi che tremano tutti vibranti di vita, e i prati che si cuoprono di fiori, e i fossatelli che scintillano e gorgogliano tra le ripe umide e verdi, e tutte le cose grandi e solenni che la natura reca a voi come un dono e che sono eterne perché sono belle.

Signore e Signori,

Questa nuova impresa degli artisti fiorentini ci dimostra che un risveglio salutare si va manifestando fra le forze vive e attive dell'arte. Per la prima volta in Italia noi assistiamo a questo fatto importante: che una esposizione omogenea ed armonica in ogni suo lato è organizzata in un ambiente scelto e decorato con amore. Qui ogni particolare ha un significato ed è il risultato di un lungo studio: ogni stanza forma di per sé stessa nelle sue decorazioni un'opera d'arte squisita. E quest'opera d'arte è a parer mio tanto più degna della nostra ammirazione, in quanto si riallaccia ai buoni esempi della decorazione paesana. Con un sentimento di amore e di entusiasmo che è la più nobile caratteristica d'ogni artista vero, alcuni giovani pittori hanno voluto mettere un poco della loro arte e un poco del loro sogno, in questi ambienti che sono per merito loro divenuti una preziosa custodia ai quadri e alle statue che dovevano contenere. Con uno spirito fraterno, che è nobile esempio di solidarietà intellettuale, i varî ordinatori hanno lungamente scelto il posto più adatto perché le opere affidate alle loro cure apparissero nelle condizioni migliori. E l'insieme che ne è risultato è tale, da essere di per sé stesso un premio nobilissimo alle loro fatiche. Ma il premio oltrepasserà le loro speranze. Un'altra volta ancora Firenze indica agli artisti italiani la via da seguire, e se molte attività sono in lei ancora intorpidite, il risveglio — ne fanno garanzia i lavori che ci circondano — non potrà mancare ed essere meraviglioso.

Alcuni giorni or sono, uscendo da queste medesime sale, io mi recai nel giardino di Boboli, dove tanti miei sogni antichi errano ancora sotto le sue architetture di mortelle. Era un pomeriggio chiaro e limpidissimo e il cielo appariva così cri-

stallino che i colli più vicini e i monti sparsi quà e là di nevischio sembravano tagliati con nitida precisione in qualche portentoso diamante. E l' inverno signoreggiava il grande parco che vide le feste dei Medici, dove l' erba trascolorita, e i piazzali deserti, e le aiuole aride e ghiacciate, rendevano l' immagine di un paese addormentato in gelido sonno. Pure qualcosa vi era che aveva un senso occulto e profondo. Si sentiva che sotto quella terra irrigidita nel freddo riparavano e si preparavano i germi della vita nuova, si sentiva che nelle vasche di marmo, allora coperte da un velo di ghiaccio, l' acqua limpida e verde conservava ancora la sua fluidità. E i viali di mortelle e di allori, dove le belle statue bianche ripetono all'infinito il loro immutabile gesto, erano così verdi e profondi che non ostante il cielo pallido di Febbraio, non ostante il gelo delle vasche e il sole scialbo che metteva un bagliore di freddo sulle cose, si sarebbe detto che la primavera si celasse nelle loro profondità smeraldine per balzar fuori ai primi aliti dell'Aprile. E tale sia per la primavera dell' arte! E venga ella a noi tutti come una bella donna toscana, una di quelle donne bionde e sottili che nei quadri dei nostri pittori rivelano così profondamente la gloria della propria stirpe, sia che pieghino la fronte di Vergine in adorazione del Bambino, o che seguano come ancelle una gentil donna orgogliosa, o che seggano a novellare sotto i tremoli stormenti in un tramonto d'estate.

E sia anche la benvenuta fra noi, che la vedremo giungere come nell' allegoria di Sandro, a traverso un bosco d' allori giovani, sopra l' erbe fiorite, in mezzo ad una teoria di danzatrici, in un coro di canto, recando i suoi più bei fiori sui capelli, nel grembro, nelle mani, come un dono divino e imperituro per gli uomini tutti innamorati della sua Bellezza!

DIEGO ANGELI

# COME L'ONDA

(Dall'*Euforione*)

---

Fra due gioie, due bellezze,
io non so dove fermare
la pupilla;
che dal sacro vigilare
della grande alpe apuana,
corre ai palpiti del mare,
e dal mar, per le pinete
per le dune ancor sopite,
torna all'alpe. Ed ecco appare
sopra lei, disco di fuoco,
irraggiando monti e piani
selve ed acque,
l'ascendente Sol: lontani
gli fan festa, trasvolando
distendendosi sfumando,
blocchi immani
d'alte nuvole sul mare.

E che correre pel mare
di sorrisi di sussurri
di sospiri di richiami
di sommesse voci ascose
di risonanze confuse!
( " T'amo: m'ami?
Non ricordi?... Se mi brami
ah com'io ti bramo e chiamo!
Mia soave, deh ritorna
qui dintorno taciturna
a vagare a rigioire
presso me fra cielo e mare! " )

Che giocondo scintillare
di lucori verdazzurri
di criniere rilucenti
di diffuse
spume roseocandenti!
Io non sono
che gioiosa luce e suono,
cielo immenso, immenso mare.

Ma nel vasto fluttuare
chi più canta, chi più brilla
sotto il disco che scintilla,
de' suoi lunghi strali d'oro
saettando selva e mare?
Sopr'ogni onda ecco sovrana
corre l'onda decumana:
s'erge e gonfia verdazzurra,
s'inargenta
di criniera serpentina,
e s'avventa
come un'ebra possa equina,
stramazzando,
furïosa dilagando
spumeggiando sull'arena;
che la beve, d'un sonoro
riso ride, e di sussurri
empie il lido solitario.

Similmente, o mia lontana,
io correndo fiume e piano,
selva e monti trasvolando,
a te vengo: sopra il seno,
sopra tutta la persona
mi ti getto fremebondo
m'abbandono,

per disfarmi nella gioia
del tuo bacio imperitura;
e ti muoio, o sitibonda
de' miei baci e di carezze,
tutto suoni tutto ebrezze,
come questa creatura
bella e arcana,
sì sovrana,
che sua vita ha dal gran mare
e si muore nel suo mare.

❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧

## TUTTI I FIORI.

Quando questo nostro mare
questo cielo avrai lasciati,
io, di te pensoso, il lido
riandando solitario,
ti côrrò le vaghe figlie
delle arene, le conchiglie
solitarie,
che ti piacque somigliare
alle meste abbandonate:
la tua stanza più secreta
tu, a ricordo delle bionde
sotto il pie' docili arene,
a ricordo del mio mare
del tuo mare,
o soave occhiprofonda,
o pacata come l'onda
che più cerula e lontana,
si disposa al curvo cielo
di baciarla sempre anelo:
quella stanza, così piena

di silenzio e di speranza,
che m'attende, adornerai.

Quando il nubilo Settembre
pianga le lacrime prime,
e dei pini nella sera
faccia ancor verdi le chiome
e così aulenti, come
Primavera
le ribaciasse giuliva;
io, vagando per gl'intrichi
della nostra dolce selva,
le eminenti edere, ai fusti
sì tenaci e strette (oh come
le mie braccia vorrei sempre
così a' tuoi fianchi costrette!),
ti coglierò, e le felci
delicate coi più teneri
capelveneri
nei cespugli più secreti,
e l'anemone rosato
col garofano sottile
dal sanguigno capo lieve,
e le canne agili, erette
come lance al limitare
nelle disseccate lame,
per poterle dispogliare
delle lor nascose piume,
morbide come le lane
d'un'agnella ed argentine,
come nubi, negli albori
del mattino peregrine.

Anche il colchico, nel prato
che tu sai (oh nostra reggia

dalla grande Alpe vegliata
con del mare il rombo alterno,
tutt'intorno
d'alti pini redimita:
ampia reggia, che alle torme
dei cammelli taciturni
e del brado invidia il core!):
anche il colchico,
cui la rosa carnicina
dell'autunno, mesta sposa
in lontani muri or chiusa,
come te, mio mesto amore,
il color diede e il languore,
ti côrrò; con la bellezza
del narciso disdegnosa,
col ciclame tuo modesto
(la viola esso non presta
per i veli di tua vesta?):
tutte l'erbe tutt'i fiori,
che ti furon qua più cari,
o sovrana mia dolcezza
o profumo d'ogni fiore,
coglierò. Tu, per memoria
della mia della tua selva
della nostra dolce selva,
così larga di frescura
di penombre di silenzi
di novissime fragranze,
quella stanza
che m'attende, adornerai.

Quando sempre più pallente
languirà l'Autunno (quale
un opale, dalle lente
nubi bianco e stanco il Sole

riderà triste a ogni cosa;
ne' rosai l'ultime rose
piegheranno estenuate,
gemeran l'aride foglie
sopra i rami ancor, sbattute
dal quassar dei vènti immiti,
e sul suolo illanguidite;
non s'udrà più nessun canto
di volanti, qual lamento
nella notte per i prati
per i campi dispogliati
sarà il trillo
raro e fievole del grillo:
tutto tutto su l'estate
così presto trasvolata
piangerà);
io dai vespri allora pieni
di malinconie soavi,
di fantasmi nelle erranti
nuvolaglie sopra il mare,
così pieni di languori
di sospiri di rimpianti,
toglierò quelle più brevi
d'ogni palpito celato
tenerissime parole,
che al tuo core,
o pensosa, son più care.
Nella tua secreta stanza,
nunzie a te de' miei sospiri
di rimpianti di speranze,
o aspettante, le udirai;
come fossi a te daccanto,
se tu sempre a me daccanto,
pur lontana, taci e stai.
Lieve intanto sulla seta
delle chiome in onda molle

per le tempie bipartita,
sulla bianca fronte, sulle
tenui mani abbandonate,
le mie mani, o sospirosa,
o rapita negl'incanti
di quest'almo paradiso
tutto mare cielo e canti
(di che languido sorriso
s'inebrierà il tuo viso
e le tue labbra tremanti!):
le mie mani, lieve intanto
carezzarti sentirai.

G. LESCA.

# GIOVE E PROMETEO (*)

I.

Un discorso di mitologia non è fra i più attraenti, io lo so. Si guerreggia contro i resti del classicismo da più di un secolo, e parrebbe ormai giunto il tempo di non ostinarsi a rifriggere cavoli putridi, come diceva, con efficacia se non con eleganza, il Berchet. Tuttavia non sono io il primo, né sarò certamente l' ultimo: il furore romantico non impedì che sorgesse il Carducci e la multiforme scuola poetica che imitandolo lo continuò, e sulle macerie ammucchiate dagli iconoclasti rifiorì la nuova idolatria.

Già in gran parte, l' anticlassicismo romantico — non parlo del romanticismo di buona lega, italiano, manzoniano, ma di quell'altro che è anche più espressivo come sono tutti gli estremi — non fu nemico in genere della mitologia, ma in ispecie della mitologia greca e romana e più precisamente della romana. Perchè anche il mito greco — che in fondo era lo stesso — cambiati i nomi assumeva seducente lustra di novità. Venere Mercurio Ercole erano cose rancide, ma bastò raschiare i nomi e scriver sopra Afrodite Ermes Eracle perchè le divinità ringiovanissero improvvisamente. Un *ph*, un *h*, un *th* rendevano poi anche più strabiliante il miracolo. Taluni furono più audacemente sovversivi e questi rovesciarono le statue inalzando sugl' incolumi piedistalli l' effigie di Thor di Odino di Freya dove eran Marte Giove Venere o quella di Noè dov' era Deucalione. Il mito ebraico o scandinavo sembrava moderno ed atto a succedere nel posto delle immagini sfruttate e dei sentimenti consunti.

Cose ormai passate e trapassate. Ciò che resta di tutto quel movimento è la parte negativa, cioé la libertà: chè la libertà è negativa in arte, come quel principio che lascia il poeta solamente in relazione con la natura del suo ingegno e con le opportunità del suo argomento, senza né aiutarlo né incepparlo con consigli e con divieti. Oggi vi sono, e soprattutto domani vi saranno poeti inclini massimamente ad esprimere cose singolari e fuggevoli dell' animo loro, e questi fuggono e fuggiranno dai miti non per partito preso, ma perchè consci che l' immediatezza della espressione verrebbe sfigurata dal ricordo mitologico, che in una lirica personale sarebbe una figura retorica e una zeppa senza valore di commozione. E vi sono, come vi saranno, poeti disposti a rappresentare aspetti più vasti, e, diremo, più generici della vita umana e della storia, e questi ricorreranno a Venere e a Marte secondo i casi, come ricorreranno ad Ares e ad Afrodite, a Odino e a Freya, a Caino e a Mosè. Il Carducci è stato, per sua confessione e dei suoi critici, un poeta classico o classicista che dir si voglia il che non gli ha impedito di andare

(*) Conferenza letta al Circolo Filologico di Napoli e all'Università Popolare di Milano.

un po' più in là degli imitatori di Ossian e di resuscitare Huitzilopotli e Guatimozimo, le divinità messicane.

Rimane forse della mania di novità l'abitudine di trascrivere grecamente i nomi romani più comuni e intelligibili fra noi per una tradizione letteraria sette volte secolare. Ma fra poco l'artificio sarà inutile; quasi nessuno ignora ormai che Zeus è qualcosa di simile a Giove e che Athena (con o senza il *th*) corrisponde a un dipresso a quella che si soleva chiamare Minerva. E rimarrà nella sua nuda verità il fatto essenziale: che la guerra contro la mitologia classica è finita con una sconfitta. Sconfitta che ha qualcosa di simile a quelle che ogni giorno patiscono con eroica rassegnazione gl'inventori di nuove lingue artificiali e internazionali, le quali infatti abortiscono, perchè sostituiscono un segno logico arido e meccanico alle parole elaborate dai popoli e dai poeti e che di secolo in secolo s'arricchiscono di nuovi significati e di colorito più intenso ed hanno il potere di suscitare una miriade d'immagini accessorie che ne intensificano il valore. E i miti, i nomi delle antiche divinità non sono, tutto sommato, che sillabe straricche di significati; significati di cui l'hanno abbellita e gravata le leggende dei popoli e le creazioni dei poeti. Perciò, quanto più son antiche, tanto più han capacità di commoverci; e Zeus, di cui sentiamo parlar da Omero in poi, anche se solamente nominato, suscita nel più incolto italiano tal copia di reminiscenze d'immagini di raffronti a cui la poesia nè rinuncia né rinuncerà.

Questo è proprio della poesia infatti: che essa riesce grande specialmente quando rifrigge i cavoli molte volte fritti. La comune osservazione che i grandi poeti nel concepire il capolavoro non si preoccupano punto d'inventare il fatto e ripigliano le leggende popolari o i fatti storici, vale benissimo anche per il mito. Il presente, dice il Carducci, non fa che percuotere e fugge: esso crea il poeta ma non la poesia, essendo i sentimenti e le passioni che agitano i nostri tempi ancora troppo oscure e indefinite perché l'artista possa trarne una sintesi d'immortale chiarezza e semplicità; e l'avvenire non si presta che a fantasie generiche e nebulose. Non si può far poesia dell'avvenire che fondandosi su immaginazioni strampalate che non han nulla a vedere con l'arte (Wells, Bellamy, Verne) o su alcuni concetti generici e muti per la fantasia — la Giustizia, la Pace, la Libertà, scritte con iniziale maiuscola — mitologia anche questa, ma povera e pallida mitologia, puramente intellettuale ed atta a muovere solamente le facoltà razionali, ma non le immaginative e fantastiche. Laddove il passato offre il più vasto arsenale di sentimenti e di immagini, e del passato anche più chè i fatti storici il mito che, poeticamente considerato, non è che un fatto storico sublimato e semplificato dalle fantasie che prima di noi lo lavorarono, e non più grezzo ma pieghevole già alla mano del creatore.

Per questo la mitologia non è nè morta nè moritura, o, a dir meglio, il mito. V'è questo infatti di diverso tra la poesia classica dei moderni e quella degli arcadi e degli accademici: che un tempo si amava piuttosto il fatto mitologico, ed oggi il personaggio con i suoi significati più alti. La storia degli amori di Giove non c'interessa più tanto, a dire il vero; e nemmeno gl'intarsii sugli scudi degli eroi e le divine baruffe nell'Olimpo. È difficile che un poeta odierno per descrivere l'alba ci racconti la centomillesima volta che l'Aurora dalle rosee dita lasciò il letto del vecchierello Tritone o che per farci sentire il terrore di una tempesta ci rappresenti al vivo Nettuno che scrolla il tridente dal suo cocchio tirato dai delfini. Ma le divinità coi significati naturalistici veri o supposti che la scienza

moderna attribuisce ai loro venerabili nomi son tuttavia — anzi sono ora per la prima volta — fonte d'ispirazione poetica; e più ancora che queste rimangono nel dominio dell'arte alcuni miti singolarissimi che si prestano ad una interpretazione consona ai tempi nuovi ed alle più recenti aspirazioni umane.

Si può quasi dire che vi sono miti classici e miti romantici, nella stessa mitologia classica: se per miti romantici intendiamo quelli di cui il romanticismo europeo più che italiano s'è impadronito adattandoli a sé e sfigurandoli in tal modo che una gita alle sorgenti diviene sorprendente come un viaggio d'esplorazione. I più grandi e più celebri di questi miti romantici sono quello d'Ulisse e quello di Promoteo. E di Promoteo quale egli fu realmente nell'anima greca in confronto a ciò che ne ha fatto la poesia del secolo XIX m'intratterò con voi, se la pazienza vi basta.

## II.

Strana ad osservarsi è la somiglianza fra il mito di Ulisse e il mito di Prometeo, simiglianza che non è alla superficie ma giace nella profondità. Già l'uno e l'altro hanno colpito così vivamente l'attenzione moderna, perché l'uno e l'altro sono fra i pochi protagonisti — veri e propri protagonisti nel senso nostro della parola — che si trovino nell'antica poesia greca e romana. Il mio concetto è assai semplice: si suol dire che protagonista dell'Iliade è Achille, della trilogia eschilea (Agamennone Eumenidi Coefore) Oreste, dell'Eneide Enea. Ma ciò è vero, solo se s'intende *cum grano salis:* in realtà protagonista dell'Iliade è l'esercito greco intorno a Troia, dell'Eneide il concetto dell'origine e della missione di Roma, dell'Orestiade non sappiamo bene se una intera famiglia o il concetto di una illuminata ed equa giustizia che succede ad un periodo di sangue e di ferro: probabilmente l'uno e l'altro. Veramente era proprio della poesia antica collocare al centro dell'opera tutta intera una nazione od un popolo e illuminarla con un concetto predominante che equamente irradiasse la sua luce su tutte le parti. Ma nell'Odissea — fonte principale del mito di Ulisse presso i moderni — tutta l'azione s'impernia intorno ad un personaggio; e nel Prometeo incatenato — fonte quasi unica del mito di Prometeo — Prometeo è un vero e proprio protagonista.

Sì Ulisse che Prometeo sono solitarii ultimi resti di due tumultuanti epopee. La guerra troiana è come un'immenso naufragio in cui annega tutta la Grecia eroica. Ulisse è il solo superstite, e raggiunge il lido della patria, quando già tutti gli altri compagni sono periti vittime delle ferite delle tempeste della vecchiezza o dei tradimenti domestici. E Prometeo è l'ultimò dei Titani: savio e prudente egli non volle guerreggiare con Zeus che sentiva predestinato alla vittoria, e, quando tutti gli altri Titani, sconfitti nella terribile battaglia, erano già imprigionati nei regni infernali, egli solo rimaneva sulla terra, apprestandosi a quel furto del fuoco che doveva far divampare fra lui e la divinità vittoriosa un conflitto ben più tragico, perché più personale, della pugna di Flegra. Dalla stessa sua natura di Titano egli era destinato a contrastare con Giove; ma il contrasto non fu questa volta una battaglia, sibbene un duello, e perciò di gran lunga più interessante per il sentimento cavalleresco e individualista dell'età nostra.

Ulisse e Prometeo emergono dunque solitari e giganteschi da due giganteschi naufragi: emersero anche dal naufragio della mitologia, e, quando Venere e Adone, Leda e Filomela erano proscritti in bando perpetuo, continuarono a suggerire grandi parole alle menti dei poeti. Essi furono creati simboli della invitta potenza

umana che resiste contro la tirannia degli elementi e contro la soperchieria delle forze umane: e, come più lunga e più fortunata fu la loro resistenza, così della resistenza divennero tipi ideali. La moglie di Agamennone Clitennestra non ebbe che un solo pretendente durante l' assenza del marito: Egisto. Ma questo uccise il marito reduce e preparò una sorte di sciagura alla casa degli Atridi. Aiace Oileo non incontró che una sola tempesta nel viaggio di ritorno, ma ad essa dovette soccombere. E Ulisse, al contrario, uccise gl'innumerevoli pretendenti di Penelope, e, aiutato dalla divinità protettrice e dalla saggezza del suo cuore invitto, passò incolume a traverso le disavventure più terribili e vinse od evitò i mostri del mare e le insidie della terra. E, se la forza dei Titani — inutile perchè irragionevole forza — fu domata dal fulmine di Zeus, Prometeo, sì, fu incatenato, ma dopo aver offerto agli uomini il grande donativo del fuoco, e ottenne infine — dopo tredici generazioni di patimenti — la liberazione dal cielo e gli onori divini dalla terra.

Per tal modo si formarono parallelamente i miti moderni di Ulisse e Prometeo ribelli alla divinità, alla tradizione, alla legge: che è come dire datori e inventori di progresso. Da Dante in poi si è venuta rielaborando la leggenda di Ulisse, che preferì i rischi e le fatiche della navigazione alla tranquillità che la sua casa e il suo regno gli offrivano, e, giunto alle colonne d' Ercole — *ne plus ultra* — spinse più oltre la sua navicella, correndo alla morte ed al final sacrificio per il desiderio di conoscere e di sapere. E una schiera di poeti, tra i quali il più eccelso è lo Shelley, immaginarono in Prometeo l' eroe senza paura di fulmini e di maledizioni, nemico senza tregua della tirannica divinità, donatore agli uomini delle arti e del progresso in odio all' olimpico oscurantismo, iniquamente martirizzato e liberato infine e coronato di gloria, quando il pregiudizio monarchico e teocratico crolla e la libertà diffonde la sua vasta luce sul rinnovato mondo.

Il Prometeo di Shelley è il fratello maggiore del Satana di Carducci, come il Satana di Carducci è il fratello maggiore del Lucifero di Rapisardi. Non è, come dice un mio caro amico, che Dio sia classico e Satana sia romantico: ma quando si volle nel seno stesso della teologia cristiana trovare un serpente capace di mordere la divinità — che in fondo è il prete nel debole raziocinio di quegli artisti — la mitologia cristiana offerse Satana. In Milton e nella Bibbia è vinto: diamogli la rivincita, e sia egli liberato come già fu Prometeo. E fin qui giungono anche le analogia tra Promoteo ed Ulisse: la sua qualità di frodolento e di astuto, la sua finale vittoria sulla divina ira di Nettuno, la sua infrazione della legge, quando oltrepassò le colonne d'Ercole, erano già qualche cosa di diabolico. Pensate poi che gran parte della sua popolarità l'Ulisse moderno deve a Cristoforo Colombo; e pensate che non solo l' invenzione e la scoperta è concepita in generale come qualcosa di satanico e di antireligioso, ma che la scoperta del mondo nuovo era nel poema di Luigi Pulci preannunziata dal buon diavolo Asturotte. Ed ecco che un piccolo paio di corna increspa i capelli sulla testa del buon navigatore.

## III.

Dovrebb' essere inutile aggiungere che ben poco di tutto ciò è nell' antico Ulisse o nell' antico Prometeo. Ma non è. Ciò che più amiamo è anche ciò che più profondamente trasformiamo; e i poeti moderni, prediligendo questi sugli altri miti dell'antichità classica, li han resi perfettamente irriconoscibili. La critica non

sempre ha fatto il suo dovere: non l'ha fatto punto per Ulisse, e per Prometeo ha avuto profonde e sottili disquisizioni, in latino e in tedesco, che per la comune degli uomini è proprio come non ci fossero. E quei critici — cito ad esempio il Graf — che han parlato di Prometeo per il pubblico, in luogo di discutere, hanno esagerato la comune concezione dei poeti.

Di Prometeo non è parola in Omero: il suo mito albeggia in Esiodo, e giunge al meridiano della gloria in Eschilo. Le leggende di Prometeo, quali resultano dalle indagini della mitologia comparata, sono molteplici, confuse e talvolta contraddittorie. Noi trascureremo tutte le appendici e le diramazioni, e non parleremo se non di ciò che è vivo ancora nella nostra fantasia. Se il nome di Prometeo significhi il *previdente* o non debba piuttosto interpretarsi come il sanscrito *pramantha* che indica lo strumento con cui gli uomini primitivi accendevano il fuoco; se sia originaria la leggenda che fa di Prometeo non un benefattore ma addirittura il creatore dell'uomo; s'egli fosse figlio di Temide o della Terra o dell'una e dell'altra, che poi sarebbero una persona sola, ha poca importanza per noi in questo momento. Di Prometeo non vive nella coscienza moderna se non ciò che cantarono i grandi poeti antichi; diremo anzi, se non ciò che cantò Eschilo.

In Esiodo il mito è narrato con poche parole e con poco calore poetico. V'è però nella Teogonia un particolare notevole, perché dei pochi che concordano se non con lo spirito delle Prometeidi moderne, che è tragico e non burlesco, almeno col loro significato sostanziale. Prometeo, prima di rubare il fuoco per donarlo agli uomini, si sarebbe preso giuoco di Zeus in questo modo: divise un bove in due parti e nell'una raccolse le carni e gl'intestini pingui di grasso e ogni cosa nascose nel ventricolo del bove; nell'altra invece ammucchiò tutte le ossa e con astuta e ingannatrice arte le accomodò e nascose sotto un bianco strato di grasso. Poi disse a Zeus di scegliere delle due parti quale più desiderasse; e Zeus - sciocchissimo iddio - scelse le ossa, attratto dal seducente aspetto del grasso. Adiratosi dell'inganno, si vendicò sugli uomini della burla; e tolse loro il fuoco.

Questo episodio è morto per noi; la vera Prometeide comincia dopo; e qui gli elementi del mito sono identici in Esiodo ed in Eschilo. Prometeo rapí il fuoco alla casa degli dei, e lo riconsegnò agli uomini, che ne eran rimasti privi dal tempo della gioconda burla; ed in punizione venne incatenato ad una rupe, ed un'aquila gli rodeva l'immortale fegato, che di tanto ricresceva nella notte quanto il feroce uccello ne aveva divorato nel giorno. E gli uomini, forse perchè troppo imbaldanziti della illegale conquista, furono puniti coi doni di Pandora e col celebre scrigno, dal quale tutti i beni fuggirono e vi rimase ultima la speranza. Poi, dopo che Prometeo ebbe per miriadi d'anni sofferto la sua pena, Ercole venne a liberarlo: uccise l'aquila e sciolse le catene.

Tale è la leggenda che fu fatta eterna da Eschilo nella sua trilogia. Noi abbiamo i titoli delle tre tragedie: il Prometeo portatore di fuoco, il Prometeo incatenato e il Prometeo liberato; ed è probabile — così almeno sembra dalle infinite contese critiche che su questo punto si sono agitate — che veramente le tre tragedie stessero in quest'ordine, che è il più logico: prima la colpa - o, per i poeti moderni, il merito - poi la punizione o il martirio, infine la liberazione o l'apoteosi. Ma del Prometeo portatore di fuoco poco più abbiamo che il titolo, e del Prometeo liberato appena è se ci rimangono alcuni frammenti, né tutti significativi. Abbiamo in compenso il Prometeo incatenato, e questa è la gran fonte di tutta la poesia prometeica moderna.

Abbondano le traduzioni in tutte le lingue, nè mancano all'Italia. Voi certo ne avete letta qualcuna, e ció simplifica il mio compito. Basterà accennare che la scena si svolge nei paesi deserti ed inospiti della Scizia e che - diremmo modernamente - il sipario s'alza quando Efesto-Vulcano giunge con l'ordine di eseguire la sentenza di Giove e di legar Prometeo alla rupe con l'aiuto della Violenza e della Forza, ministre di Giove. Efesto ha quasi compassione del vinto; ma la Violenza e la Forza sono spietate e lo incitano a troncare gl' indugi. Così Prometeo viene incatenato, e, rimasto solo, innalza i suoi lamenti, invocando a testimonianza il cielo il mare gli elementi. Attratte dall' insolito rumore vengono intorno a lui le Oceanine che formano il coro compassionevole e saggio e poi Oceano medesimo che per la prima volta abbandona la sua abitazione marina ed offre al titano incatenato l'interposizione dei suoi buoni ufficii presso il re dell'Olimpo. Ma Prometeo, altiero e sdegnoso, rifiuta: egli sa bene che Giove cederà un giorno; egli possiede un terribile segreto, che sarà prezzo della sua liberazione. Qual sia il terribile segreto egli non dice, ma noi sappiamo: è che se Giove un giorno si congiungerà a Tetide, nascerà dalle fatali nozze un figlio più forte del padre, che sovvertirà la signoria di Giove, come Giove avea già sovvertita la signoria di Saturno suo padre. Unico scampo è questo: dar Tetide in moglie a un mortale, come poi avvenne ch'ella sposò Peleo, e n'ebbe Achille. Ora questo non sa Giove e Prometeo sa; però egli sfida altezzoso la potenza del nume. E l'ira sua raggiunge il culmine, quando irrompe sulla scena Io, la figlia d'Inaco, perseguitata da Giunone e trasmutata in vacca e costretta ad errare per il mondo per gelosia che la dea aveva della mortale desiderata da Giove. Il nuovo re dell'Olimpo è dunque libidinoso e prepotente: peggior tirannia non s'ebbe mai sulla terra. E i due infelici mescono i loro lamenti e le maledizioni, finché la venuta di Ermes-Mercurio non interrompe il dramma con la catastrofe che aggrava le sventure del titano. Mercurio viene inviato da Zeus per chiedere a Prometeo la rivelazione del segreto; ma Prometeo rifiuta, se prima Zeus non lo scioglie dalle catene. A questo il messaggero divino si rifiuta, ed annunzia al ribelle un inasprimento delle sue sofferenze, nel caso ch'egli perseveri nel suo silenzio: « questo scabro dirupo col tuono e con la Folgore fiammeggiante il Padre squarcerà e sprofonderà il tuo corpo; e così una petrosa voragine ti terrà stretto fra le sue branche. Trascorso quindi un lungo spazio di tempo, tornerai di nuovo alla luce. E allora il pennuto guardiano di Zeus, l'aquila cruenta, voracemente ti dilanierà e farà del tuo corpo un enorme straccio, e strisciandoti da presso per tutto il giorno, conviva non invitato, si pascerà del tuo fegato, nero pasto. Di tale supplizio non aspettarti alcun termine; bisognerebbe che si presentasse un qualche dio pronto ad assumere per sé le tue pene e che volesse discendere lui nel buio Ades e in mezzo ai tenebrosi abissi del Tartaro » (*). Questa dipintura dei più atroci supplizii non ha alcuna efficacia sull' invitta anima del Titano, il quale persiste nel rifiuto di rivelare il segreto, e, squarciatasi la rupe, piomba nelle tenebre e nell' abisso.

## IV.

La tragedia unica a noi conservata della trilogia, si chiude, lasciando nello spettatore l'impressione d'un invincibile orgoglio; e le parole dell' incatenato a Mercurio, il prezzolato servo degli dei di cui non vorrebbe in nessun modo la

(*) Trad. di M. Valgimigli.

sorte, sono atte a farla più intensa. Ben s' intende che il lettore moderno abbia parteggiato per Prometeo; e, poiché della terza tragedia - il Prometeo liberato - abbiamo poco più che il titolo, era facile immaginarvi un' apoteosi del vinto e un'umiliazione della prepotente divinità. Eschilo diveniva il precursore di Shelley.

Fin dal tempo di Bacone si vide in Prometeo un vindice della ragione; ma finché l' idea del progresso non entrò nel comune patrimonio delle idee fatte, né i poeti né i pensatori si occuparono con insistenza del portatore di fuoco. La sua popolarità comincia all' istante in cui scoppia la rivoluzione francese e s' inventa la locomotiva, e dura e durerà. Non parleremo dello Shelley, perché tutti lo conoscete; né degli altri poeti, essendo la rassegna che ne fece il Graf quasi esauriente. Ma anche i critici soggiacquero alla comune tendenza. Edgardo Quinet, per esempio, non si contentò di comporre una nuova trilogia sul mito di Prometeo, ma discorse criticamente dello spirito di ribellione e di eresia che è nei tragici greci. Trovò tracce d'empietà nel Filottete di Sofocle, e asserì che nel Prometeo e nelle Eumenidi la rivolta è flagrante. Più in là del critico-poeta giunse un critico puro, lo Schutz, il quale era perfettamente convinto avere Eschilo composto il Prometeo per ammonire gli Ateniesi contro i pericoli della tirannia, e per innamorarli ancor più vivamente del regime repubblicano. Anzi, secondo lui, l' ingresso di Io perseguitata sulla scena serviva a dimostrare come non solo la libertà personale ma anche l'onore delle famiglie, la castità delle spose delle madri delle sorelle è continuamente in pericolo nei regimi monarchici.

E a un di presso le medesime cose ha ripetute il Graf. Anch'egli crede che Io sia introdotta in iscena per dare una prova irrefrugabile della malvagità di Giove; anch'egli esalta Prometeo perché, pur sapendo di dover essere punito, fece tuttavia quel che il cuore gli suggeriva. « La sua passione » egli dice accalorandosi « è un'azione. Le parole ch'egli pronunzia nella immobilità turbano il cielo; l'oppressione che patisce solleva nell'animo un sentimento contrario a quel che dovrebbe, dà l'idea di una enorme invincibile potenza. Paragonata alla sua come impallidisce la figura del Giove trionfante! » E, indagando le ragioni per cui il mito di Prometeo non fu popolare all'epoca dell' impero romano, osserva che « sopravvenuta la tirannide imperiale, la figura di quell'antico usurpatore delle prerogative divine, di quell' indomabil ribelle, fautore di libertà e banditore di giustizia, doveva tornare assai poco gradita a chi si teneva un Giove in terra, mentre, da altra banda, al popolo già fatto all'abito della servitù, imbrutito e snervato, non poteva riuscir nemmanco intelligibile. »

Per lo Schutz e per il Graf dunque, come già per lo Shelley, il significato politico si aggiunge al significato religioso: Prometeo non è solamente l'anti-Dio, il Satana trionfante, Lucifero rivendicato - anche i nomi si prestavano alla confusione: Lucifero è l'annunziatore della luce, come Prometeo è il portatore di fuoco - ma anche il libero cittadino, che manda a spasso i despoti ed inaugura la repubblica. Egli cumula in sé la funzione di Bruto regicida e quella di Giordano Bruno. .

## V.

Una interpretazione contraria a questo volgarizzamento tra voltairriano e mazziniano del mito, se non si trova ancora in poesia, è però antico nella critica. Era naturale che sull'irreligiosità di Eschilo sorgesse qualche dubbio fra i non

ignoranti lo spirito della tragedia ateniese; e veramente a chi ricordava le solenni parole con cui nell'Agamennone vien celebrata la grandezza e la giustizia di Giove, a chi ricordava l'entusiasmo pindarico che trovava per la suprema divinità olimpica gli appellativi « di padre, sapiente artefice, inventore della giustitia e della legge » doveva sembrar problematico che in un'epoca di tale entusiasmo religioso quale fu quello che seguì alle guerre persiane e da un poeta di tanta fede e di tanto ardore quale fu Eschilo si pensasse un' opera d' arte con intenzioni eretiche, come pretese il Quinet. Si osservava inoltre che della trilogia non ci resta che il Prometeo incatenato, nel quale udiamo le parole dei vinti solamente e non quelle del vincitore: sappiamo che Prometeo ed Io ritengono malvagia la signoria di Giove, il che è ben naturale; ma non sappiamo con precisione quali fossero i sentimenti e gl' intendimenti del poeta, che dovevano più chiaramente risultare dal Prometeo incatenató. Era anche facile osservare che il coro nelle cui strofe i poeti tragici usavano esprimere la significazione morale dell' opera, nel *Prometeo incatenato* non s' esprime troppo decisamente; ma che parteggi per il ribelle non si può affatto asserire: lo compatisce, com' è suo ufficio; ma non ha parole che suonino irreverenza verso Giove, e, in fondo, consiglia al vinto la sottomissione e l' obbedienza. Quando viene Mercurio e chiede la rivelazione del segreto e Prometeo rifiuta, così lo consiglia il coro: « A noi in verità, Ermes non ci sembra che dica cose inopportune; poichè ti consiglia di deporre l' orgoglio e di rintracciare in te stesso la sacra prudenza. Dagli retta; ché per un savio è brutto ostinarsi nell' errore. » È vero che Prometeo tratta Mercurio come un vil servitore; ma Mercurio tratta Prometeo come un pazzo e lo chiama « maestro d' inganni, che tutti sorpassa nell' acerbità dell' ira. » Ciò non basta ad affermare che per Eschilo aveva ragione Mercurio, ma non è buono a dimostrare il contrario. Perciò qualcuno ha detto che, se Prometeo parlava con irriverenza e con ira del padre degli uomini e degli Dei, le sue bestemmie appartengono così poco ad Eschilo come le bestemmie di Satana appartengono a Milton.

Tutte queste ed altre varie ragioni favorirono il sorgere di una concezione del mito ben diversa da quello che piacque allo Shelley e che piace al Graf. Prometeo accusa Giove d' ingratitudine e di nequizia, e si vanta d'avere aiutato Giove nella guerra contro i Titani e d'aver beneficato gli uomini col donativo del fuoco. Orbene, dice lo Schoemann sguainando la sua spada erudita per far le vendette di Giove, questi non sono vanti, sono millanterie. Non è punto vero che Prometeo abbia aiutato Giove, è falsissimo che abbia beneficato gli uomini. Egli liberò gli uomini dalla paura della morte, ma non diè loro la speranza dell' immortalità. Diede agli uomini il fuoco, le arti, la possibilità di lavorare i metalli, e tante altre belle cose: le quali però non sono che vantaggi corporali e materiali, e non costituiscono che una civiltà esteriore incapace di quel miglioramento interno che gli uomini potevano solo aspettare da Giove. Ed anche nel Protagora di Platone, rincalza lo Schoemann, è detto che Prometeo non potè donare agli uomini la saggezza politica, la quale apparteneva solamente a Giove. Prometeo non sarebbe più un Bruto primo che uccide giustamente l' iniquo re Tarquinio; sarebbe il Bruto secondo — ma non di Alfieri, il Bruto secondo di Shakespeare e della critica moderna — che con ingratitudine e stoltezza leva la mano omicida contro il giusto e nobile cuore di Cesare. E un' altro critico rincarando la dose, a sostenere che Prometeo è in Eschilo il tipo di un falso amico del popolo, di uno svergognato demagogo; ed il Wecklein a ricordarci che Zeus voleva alla difettosa umanità

allora esistente sostituirne una perfetta creata secondo i suoi principii e che proprio Prometeo gli traversò i piani, e, preoccupato dell' istante, sacrificò l'avvenire.

Se l' interpretazione umanitaria e liberale del mito feriva il buon senso, quest' altra feriva il sentimento. Allora si cercò una via conciliativa. Il Dissen trasportò la indulgente teoria manzoniana sul diritto e sul torto che non son mai da una parte sola dalle contese umane alle contese divine. Perchè, pensò egli, bisogna sostenere che Prometeo aveva torto e Giove ragione o viceversa? Sarà meglio dire che un po' di torto c' era dall' una parte e dall' altra. Prometeo era colpevole di aver beneficato gli uomini contro la volontà di Giove; Giove era colpevole di non aver riconosciuto una innegabile bontà di intenzioni in Promoteo. L' opinione, come tutte le medie opinioni, fece fortuna. Il Prickard, per esempio, credeva che « Eschilo e tutti gli spettatori forniti di un nobile cuore dovevan sentire che Prometeo aveva ragione e che nessuno d' essi, nel suo caso, avrebbe voluto agire diversamente da lui. E tuttavia egli aveva anche torto. È difficile dire in che cosa propriamente consistesse il torto: se nella soverchiante bramosia, o nell' eccesso di fiducia in sè, o nell' orgoglio; ma in questa o in quella che fosse, riesce certamente difficile asserire che Prometeo avesse incondizionatamente torto o incondizionatamente ragione. » E da noi prima il Fuochi, non decidendosi a condannar Zeus, ma pur tuttavia riconoscendo che « Prometeo ci appare il vero autore del progresso umano, e perciò la sua sorte desta la nostra pietà » e più tardi il Valgimigli si fecero banditori della terza opinione. Il Valgimigli ha tentato con molto ingegno e con molta fortuna un' intera ricostruzione della trilogia, ed ha anche indagato il valore complessivo della leggenda. Voi sapete che Prometeo viene alfine liberato da Ercole, il quale uccide l' aquila che rodeva il fegato al titano. Ma, prima della liberazione, Prometeo rivela il segreto.

« Fra Zeus e Prometeo » conchiude il Valgimigli « si stabilisce un patto: dica Prometeo il segreto e Zeus lo libererà. Così avviene. L'azione dunque non si svolge secondo che per l' innanzi era stato predetto, che cioè Prometeo avrebbe rivelato il segreto soltanto dopo liberato da Zeus; ma né meno avviene nel modo contrario che cioè Prometeo sarebbe stato liberato solamente dopo che avesse rivelato e in compenso di averlo rivelato. Nel primo caso ci sarebbe stata umiliazione per Zeus, nel secondo per Prometeo. Invece, con una promessa fatta da Zeus, col segreto rivelato da Prometeo dopo codesta promessa, con la liberazione dopo la rivelazione c'è compenso reciproco, non discredito nè scorno per alcuno. »

## VI.

Ma la soluzione del Valgimigli mi par di quelle che, per volere contentar tutti, non soddisfano nessuno. E v' è qualche cosa in questa soluzione che nè io comprendo nè voi certo comprenderete. Il Valgimigli dice che non avviene nemmeno nel modo contrario: che, cioé, Prometeo sarebbe stato liberato solamente dopo che avesse rivelato il segreto e in compenso d'averlo rivelato. Avviene invece che Zeus promette di liberar Prometeo, dopo ch'egli riveli il segreto, che Prometeo lo rivela e allora Zeus lo libera; cioè, se non m' inganno, dopo aver rivelato il segreto e in compenso d'averlo rivelato. Dove sia la differenza non vedo.

In sostanza non è punto vero che, fatta la somma, vi sia reciproco compromesso, senza discredito nè scorno per alcuno. V'è discredito e scorno per qualcuno, cioè per Prometeo, che soccombe, quanto un dio può soccombere, alla potenza vittoriosa. Il vaticinio di Mercurio, con cui si chiudeva il Prometeo incatenato, s'è

compiutamente avverato. Prometeo è caduto nell'abisso, poi è ritornato alla luce coll'aggravamento di pena dell'aquila che gli rode il fegato, finalmente é liberato; ma nemmeno la rivelazione del segreto basta a sciogliere le catene. Bisognerà — gli aveva predetto Mercurio — che un'altro immortale acconsenta a scendere nel Tartaro in tua vece. E solo perchè Ercole trova il Dio ben disposto — Chirone, che stanco d'un'infelice immortalità preferisce naufragare nella morte — Prometeo ritorna libero, e si cinge la fronte d'una corona di vimini in memoria delle catene sofferte ed in segno di tranquilla sommissione.

Di tranquilla sommissione — dicevo — ed appunto in questo sentimento è la vera vittoria di Giove piuttosto che nei semplici e nudi fatti svoltisi secondo la sua volontà. Tra i frammenti che noi conosciamo del *Prometeo liberato* ve n'è uno importantissimo, ed è la lamentazione del prigioniero al principiare del dramma. Il Titano é incatenato alla rupe del Caucaso. Egli parla: « O stirpe dei Titani partecipe del sangue mio, progenie di Urano: guardate l'incatenato avvinto su aspre rocce, come quando i paurosi naviganti, temendo la notte, se il mare rumoreggia in tempesta, legano la nave. Così Zeus, figlio di Crono, qui mi confisse, e al volere di Zeus si aggiunse la mano di Efesto. Costui con atroce arte conficcandomi questi chiodi nelle membra me le spezzò; ed io, misero, con siffatta cura trapassato e percosso, abito questo campo custodito dalle Erinni. E ora, ogni due giorni, ahi, giorno funesto!, il satellite di Zeus, volandomi lugubremente da presso con gli adunchi artigli mi fa a brani e mi dilania, suo fiero pasto!; poi rimpinzatasi del pingue fegato e abbondantemente sazia, l'aquila spande un largo clamore; e alto volando via, con la pennuta coda striscia sul mio sangue. Ma quando il divorato fegato, rigonfiandosi d'ira, è ricresciuto, allora essa torna di nuovo, avida al tetro pasto. E così io nutro questa custode del mio triste martirio, la quale me vivo insozza con angoscia perenne. Perocchè, come vedete, stretto dalle catene di Zeus, io non posso allontanarmi il crudele uccello dal petto. E così io fatto privo di me stesso, devo subire questi malanni tormentosi, cercando nel desiderio della morte un termine alla mia sventura; ma lungi dalla morte respingemi il volere di Zeus. E questo antico doloroso strazio, agglomeratosi orrendamente da secoli è infisso al mio corpo; dal quale, liquefatte dall'ardore del sole, cadon giù gocce che di continuo stillano sulle rocce del Caucaso. » È ancora Prometeo, il grande ribelle; ma *quantum mutatus ab illo!* Egli appena ha una parola di rimprovero per Vulcano, ma la bestemmia contro Giove gli s'è disseccata sul labbro; egli che alla fine dell'*Incatenato* sfidava l'ira del nume, vantandosi che mai non l'avrebbe potuto uccidere, ora desidera la morte e solo si lagna che Giove non gliela consenta. Egli è già prosternato davanti al trono: la sua parola non suona che rassegnazione e lamento. Ormai l'aquila, rodendogli per migliaia di anni il fegato — sede dell'orgoglio e dell'ira — lo ha domato per sempre. A che parlare di compromessi e di mutue concessioni? la vittoria di Giove su Prometeo é anche più grande, se son leciti questi paragoni, di quella che il dio biblico riportò su Satana: poichè mentre Satana rimase forza viva ed operante del male, perpetuo antogonista della bontà e della giustizia, Prometeo curvò la testa al giogo e rientrò nell'ordine della grande unità.

Veramente egli non era mai stato un simbolo di assoluta ed invitta ribellione come a tanti è parso. Egli si vantava nell'*Incatenato* di aver aiutato Giove ad impadronirsi del regno contro la volontà degli altri titani; si vantava di avere insegnato agli uomini il modo di compiere i sacrifici più accetti agli Dei. Le sue

lamentazioni eran segno di debolezza, per un Dio: vànti una forza che non è nel tuo debole cuore — gli diceva Mercurio. Infine, la sua condotta per ciò che riguarda il segreto, è illogica in un ribelle: egli sapeva che se Giove fosse rimasto nell'ignoranza, il figliuolo nascituro delle sue nozze con Tetide lo avrebbe spodestato della celeste signoria. Perché dunque patteggia la rivelazione del segreto invece d'attendere un'epoca migliore, invece di liberar — col silenzio — gli uomini e la terra da tanta tirannia? Rivelando il segreto, egli ritorna un sostegno dell'ordine e una colonna del potere; la sua sconfitta è completa. Anzi sconfitta è quella di Satana: la suà è dedizione.

E non a questo si limita la vittoria di Giove: ché, se Prometeo fosse veramente un sostegno della sua autorità, sarebbe meritevole di gratitudine e per ciò stesso compensato in parte della sua umiliazione. Ma Giove, sicuro dell'eternità del suo impero, non aveva mai temuto lo spauracchio del terribile segreto: tanto è vero che, alla fine dell'*Incatenato,* invece di sciogliere il ribelle che s'ostinava a tacere, lo fa sprofondare nell'abisso. Probabilmente ha ragione lo Schoemann, il quale crede che Giove chiedeva la rivelazione del segreto unicamente per vedere se l'oltracotanza di Prometeo erasi calmata, non per paura che avesse. E infatti, prima di liberarlo, egli ha già richiamato alla luce, di sua libera volontà, il padre Saturno confinato nel Tartaro; e, assolto in questo modo dalla maledizione paterna, il pericolo di Tetide non grava più sulla sua testa. Quando Prometeo rivela il segreto, è un segreto assolutamente inutile.

L'ordine e, diciamo pure, la Provvidenza trionfano smisuratamente, le minacce di Prometeo sono inutili come vane sono le sue burle. Egli credeva d'ingannare Giove, quando a Mecone spartì con frodolenza il bove; ma Giove, dice espressamente Esiodo, s'accorse dell'inganno prima ancora di scegliere, e meditò la sua vendetta; poi prese le ossa coperte di grasso e punì i colpevoli. Allo stesso modo Giove s'è liberato dal pericolo prima ancora dell'intervento di Prometeo, che riesce umiliante per il ribelle e superfluo per il vincitore. Tutto ciò che Giove fa è giusto e santo; quelle che parevano sue colpe vengono dalla catastrofe giustificate nella eterna ragione delle cose. Prometeo malediceva alla vista di Io perseguitata la prepotenza e la lussuria del nuovo dominatore; e tuttavia da tal prepotenza e lussuria doveva nascere Ercole, il liberatore. Il Titano è miope come la rivolta; il nume è preveggente, come la storia, come la Provvidenza.

## VII.

Prometeo è dunque il vinto; ma come mai, s'egli rappresenta lo sforzo dell'umanità verso il progresso? S'intendono le ragioni teologiche della sua condanna ma non già, diremo, le ragioni morali. S'intende che la ribellione al volere divino è una colpa: se non che in questo caso il volere divino sembrerebbe colpevole e la rivolta giustificabile. Giove teneva gli uomini in uno stato di barbarie: Prometeo li iniziava alla civiltà. Come mai gli uomini e il più uomo fra gli uomini, un poeta, Eschilo, poteva parteggiare per il Dio contro il titano? È già straordinariamente significativo che, nella trilogia, gli uomini son completamente estranei all'azione, ch'essi non intervèngono — nemmeno con preghiere o con sagrificii — in favore dell'incatenato; che malgrado ciò, nemmeno Prometeo si lagna della loro ingratitudine. Sia pure che Giove voleva distruggere l'umanità esistente per crearne una migliore: ma in ogni modo, non era proprio l'umanità esistente quella che poteva rimproverare a Prometeo di non averne permesso la distruzione. Il desiderio dell'annientamento non era un sentimento greco.

Ciò rese incomprensibile la tragedia fino a quando il romanticismo non la ebbe sfigurata. Prima dall'ora non fu nè popolare nè ammirata. È assai noto che il Dacier lo chiamò un mostro drammatico, che il Fontenelle non ci capì nulla e definì Eschilo « una specie di pazzo che aveva l'immaginazione assai viva ma niente affatto regolata » che infine Laharpe fece la critica del Prometeo in quattro e quattr'otto con queste parole: « Il soggetto del Prometeo è mostruso. Giove vuol punire Prometeo non si sa bene perchè, d'aver rubato il fuoco dal cielo e d'avere insegnato agli uomini tutte le arti. Ciò non può nemmeno chiamarsi tragedia. » Sono scioccherie, nelle quali tuttavia c'è un granello di buon senso: poichè quegli onesti critici preferivano non capire la tragedia anzichè interpretarla *ad usum delphini,* dando ragione a Prometeo e torto a Zeus. In che modo i critici che dell'errore romantico si accorsero tentarono di risolvere la questione, abbiamo già detto: che qualcuno ha addirittura invertito la concezione romantica di Prometeo, ed ha sostenuto che nel Titano Eschilo volesse rappresentare il tipo di uno svergognato demagogo. Concezione in verità troppo gretta: Prometeo è certo colpevole, ma non della colpa di un conciapelli aristofanesco o di un Marat da Suburra.

Altri s'è inalzato in gloria più spirabile, dicendo che Prometeo donò agli uomini una civiltà solamente esteriore, mentre un miglioramento interno gli uomini potevano solamente aspettare da Zeus. Ora io non so se nella mente di Eschilo e dei Greci suoi contemporanei potesse albergare così sottile distinzione tra civiltà esterna e civiltà interna; ad ogni mndo, v'è una grave inesattezza in questa opinione, ed è che Prometeo abbia solamente insegnato agli uomini il fuoco e le arti, mentr'egli dice — Eschilo — fu maestro di ogni civiltà. Civiltà religiosa, poichè insegnò come si dovessero compiere i sacrifici per riuscire accetti agli dei; civiltà intellettuale, perchè insegnò il numero, fondamento di ogni conoscenza. Gli uomini guardavano senza vedere; ascoltavano senza udire. Prometeo li trasse dall'ignoranza. E, se pure la civiltà prometeica fosse stata soltanto materiale e non morale, era questa buona ragione per condannarlo? O, cioè; in Giove s'intende, poiché egli non puniva il dono, ma la disobbedienza, non il fatto, ma l'intenzione. Ma gli uomini, se pure solo Giove era capace di dotarli di una civiltà interna, eran perciò dispensati dall'obbligo di gratitudine verso colui che li aveva dotati di una civiltà esterna, non inconciliabile certo con la prima?

La verità è anche più in alto, come suole avvenire, anche più semplice. In Prometeo l'antichità condanna il progresso. S'è molto discusso se gli antichi avessero o no l'idea del progresso; certo non fu l'idea dominante nella loro vita e nel loro pensiero. Ed una fra le ragioni più apparenti di questa diversità fra noi ed i nostri è che le invenzioni e le scoperte non ebbero presso di loro l'improvviso barbaglio che oggi ci stupisce e ci esalta. Nessun antico scoperse un intero continente; nessun antico domò una forza della natura, la luce il calore o il moto. Dall'origine alla caduta della loro civiltà i mezzi di vita rimasero press'a poco identici: si trasformarono le armi ed alcuni attrezzi, ma erano insensibili mutamenti a fronte di quelli cui assistiamo noi d'anno in anno.

VIII.

Sembra oggi strana e quasi paradossale una simile concezione della storia, che contrasta con i sentimenti a noi più diletti. Pure essa fu fondamentale nel pensiero antico. Che si trovino inni e versi nei quali l'invenzione del fuoco e

della nave è celebrata, è ben naturale; poichè è raro trovar sistematici i sentimenti di una razza e di un'epoca intera. Ma i nomi stessi delle epoche in cui gli antichi divisero la preistoria e la storia dell'uomo sono assai significativi: l'età dell'oro fu precisamente l'età in cui non s'era trovato l'oro e gli uomini vivevano nella felice ignoranza barbarica, poi venne l'età dell'argento, poi quella del bronzo, poi quella del ferro. Il progresso è decadenza, le imprecazioni agli inventori della nave e agli scopritori dell'oro, — chi non ricorda quella di Properzio? — sono ben più frequenti delle esaltazioni; l'età dell'oro, cioè lo stato di natura è il paradiso ideale dell'umanità. Quando Virgilio immagina un improvviso miglioramento delle sorti umane, egli non l'immagina che come un ritorno: « comincia una nuova era » egli dice; ma non c'illudiamo, « torna l'antica età Saturnia. » Non è un'innovazione, è una restaurazione. Non solo Prometeo è incatenato, è annullato il suo donativo.

Tuttavia una delle sorgenti della moderna idea del progresso fu in Roma. Svoltosi e ingranditosi il suo potere con mirabile e regolare evoluzione per sette secoli, era possibile finalmente vedere nella storia umana una linea diretta, che gl'improvvisi voli e le precipitose cadute degl'imperi orientali e delle egemonie greche nascondevano agli uomini. L'altra sorgente fu nel cristianesimo, la concezione ebraica della storia fu anch'essa di decadenza. Adamo è l'uomo nell'età dell'oro, Satana Prometeo gli dà la conoscenza del bene e del male, ed egli precipita. Ma in fondo vi è la redenzione, e con questa incomincia una nuova ascensione che non è ritorno ad Adamo, ma più alta salita, perchè non tende al Paradiso terrestre, ma al Paradiso celeste. E la scienza infine ha irrigidito il concetto del progresso: ha soppresso l'iniziale decadenza e ha immaginato la scala degli esseri, dalla cellula fino al genio.

Il che non toglie che la concezione della storia come regresso abbia radice in alcuni sentimenti originali ed essenziali dell'anima umana, la tendenza a lodare il passato è comune ai vecchi, osservava Orazio, e in generale agli animi inquieti del presente e dubitosi dell'avvenire. E, se si pensa che tutti gli uomini son disposti a metter l'ideale della felicità nella infanzia e nella giovinezza tramontata, si comprenderà come questo individuale sconforto possa estendersi alla umanità tutta intera. Ed anche da questo lato il cristianesimo alterò il modo di sentire comune agli antichi: poichè, per esso, la vecchiaia, se è la fine della felicità terrena, è anche la vigilia della beatitudine eterna. Così la speranza individuale corroborava la fede collettiva nell'avvenire.

Ciò malgrado, quanti poeti moderni han bestemmiato il progresso ed esaltato lo stato primitivo dell'uomo, lo stato di natura? La rivoluzione francese, il punto di partenza dell'idolatria del progresso, fu affrettata dal Rousseau, il quale non nutriva che l'innocente desiderio di tornare alla primitiva eguaglianza ed alla originaria libertà. E quando il progresso fatto più rapido della intelligenza umana e superiore alle forze del nostro cuore, ebbe diffuso lo scoramento l'incertezza la malinconia, si alzarono voci poetiche di rimpianto e il desiderio dell'antico rifiorì nelle menti soverchiate dal turbine moderno. Il rammarico della giovinezza non mai goduta e la nostalgia verso la infanzia del genere umano fecero un unico sentimento sul cuore del Leopardi. Anch'egli avrebbe condannato Promoteo.

## IX.

Il quale non esce diminuito da questa nostra analisi. Egli è la vittima di un meraviglioso orgoglio, non certamente un falso demagogo. Soprattutto l'intenzione

di giovare agli uomini era in lui, come in Satana, assai povera cosa in confronto al desiderio di fare un dispetto alla divinità. E in ogni caso farne un benefattore degli uomini è del tutto contrario alla concezione storica e alle idee religiose degli antichi, come farne un persecutore di Cristo sia per esaltarlo, sia per vituperarlo, è una prova di grottesca ignoranza del paganesimo e del cristianesimo, al tempo stesso.

Certo la concezione della storia, da cui sorge il mito di Prometeo, è oltrepassata; ma nessuno può dire che la nostra concezione non sia per essere oltrepassata. Noi siamo in un secondo periodo di passaggio; come nel primo - con la navigazione, la formazione dello stato, l'invenzione del fuoco e delle arti - passammo dalla barbarie ad una prima civiltà; così ora - col soggiogamento delle grandi forze naturali - passiamo da una prima ad una ulteriore civiltà. Quando un lungo periodo di riposo e di calma, - simile alle euritmiche civiltà mediterranee che successero alle torbide ere di passaggio - sarà succeduto a questo periodo di rinnovamento e di turbolenza, è probabile che s'intiepidirà l' entusiasmo per la conquista dei mezzi materiali di vita, l' idolatria del progresso, e che sparirà anche il misoneismo estetico ingenerato negli uomini viventi di memorie e di studi della turbinosa instabilità delle cose odierne.

In ogni caso avrà sempre ragione Giove, il quale non è il simbolo della cieca reazione; tanto è vero che punì Prometeo, ma non ritolse agli uomini il fuoco, nè negò la sua protezione. Egli è l' evoluzione o la Provvidenza, che dir si voglia; mentre Prometeo è la rivoluzione. E la colpa di Prometeo è la medesima colpa del progresso moderno, che dà all'uomo i più meravigliosi strumenti di combattimento e di vita primachè egli abbia conquistato la forza morale che lo farà pari alla bisogna. Allora comprenderemo il vero significato della Prometeide, e comprenderemo anche il vero significato dell' Odissea. Ulisse, qual è per gli antichi, che non voleva saperne della guerra di Troia e non era affatto un maniaco delle esplorazioni e dei viaggi e non altro voleva che la sua tranquillità domestica e della fida moglie Penelope, ci apparirà più saggio e non meno grande di quell'avventuriero d'emozioni che i moderni poeti hanno finto.

Gli antichi credevano che la felicità risedesse nel cuore dell' individuo e che ognuno in sè medesimo avesse la fonte della tranquillità e del dolore; noi aspettiamo felicità individuali dal miglioramento materiale dell'universa umanità. È probabile che una terza concezione etica sia destinata a illuminare l'una con l' altra queste due imperfette verità. E Giove avrà sempre ragione che Prometeo sia liberato infine, ma dopo una giusta espiazione della sua colpa; e che l'uomo apprenda come più del fuoco e delle arti valga il dominio di sè, come più del progresso e della potenza valga la saggezza.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE.

# L'OLEA FRAGANS

Io non so più la terra dove nacqui,
nè l' aurora che prima m' ha sorriso;
non so più il nome del vento cui piacqui
e il primo bacio mi posò sul viso:

Io so che quando Settembre mi desta
tutta mi faccio rosea e tepente,
perchè Gherti anche torni sull' aulente
mia chioma, torni a piegare la testa.

Io non conosco tutte le sorelle
che meco stanno nel mesto giardino,
suor rosa appena, e suora gelsumino
dal suo vestito trapunto di stelle;

ma se tu chiedi chi sia la più bella,
Gherti io so bene, quando si riposa
nell' ombra mia tranquilla ed odorosa,
e si rispecchia nella fontanella.

Chè vedi, non è men soave il fiato
suo, di questo mio fiato dolce ondante,
la sua bocca non sai com' è tremante
quand' uno ad uno i miei fiori ha baciato!

La nostra chioma non sai com' è bella
quando si scioglie, si mischia e s' intreccia;
nulla è più dolce allor sulla sua treccia
del palpitare di qualche mia stella.

Non sono forse tenui i miei fiorelli
come le stelle dei cieli lontani?,
Gherti mia dolce; e n' ho colme le mani
da versarli, se vuoi, sùi tuoi capelli!

Ma quando Gherti fu all' alba sì lesta
che il sonno le dicesse: non mi piace; ?
Forse mentre la chiamo tutta in pace
dorme coi bracci dintorno la testa.

Che brividi al destarsi sull' aurora!
Che scrosci d' ale quando scende al fonte
la colomba, e ritorna al chiuso monte
l' usignolo e che sia giorno s' accora!

Però che Gherti mi dormì sul cuore
in sogno, e il vento dal sonno mi scioglie;
tutto il cielo riempio del mio cuore
che odora e treman tutte le mie foglie.

Mentre l' aspetto sull' aurora, penso
alla soave terra dove nacqui,
al viso ignoto del vento cui piacqui
alle sue mani così lievi, penso.

Penso che nacqui in riva d' un bel mare
che chi lo guarda e l' ode si contenta,

che più bello d' un angiolo diventa
chi ne' suoi specchi mai si può guardare.

E di sognarlo sull' alba mi piace
tanto ch' io non so dirlo, e si mi pare
tutto il dolce respiro di quel mare
in questo cuor che mai non ebbe pace.

In questo cuore che tutto or fiorisce
sol perchè Gherti più bella ne appaia.
Nelle pause del vento che stormisce
odo il suo passo lento sulla ghiaia.

E Gherti giunge, e nulla è più soave
di quand' è presso e ancora non mi tocca.
- Coglila, Gherti la più bella ciocca
per la tua chioma sonnolenta e grave.

Oh Gherti, vedi che trema la frasca,
vedi Settembre con quanto languore
si va rammaricando nel suo cuore:
domani certo la prima acqua casca.

I tuoi labbri son come fior di pesco,
ma i miei fiorelli son come la neve;
Gherti, Gherti la mia giornata è breve,
vedi, rabbrividisco al primo fresco!

*Settembre 1904.*

Emilio Cecchi.

# IL RITORNO

## NOVELLA DIALOGATA

---

I PERSONAGGI:

**Manno Adimari ❧ Dino del Garbo ❧ Elena Bonaccorsi**

---

**Nella campagna toscana, attualmente.**

---

*È una stanza grande e soleggiata: la stanza da lavoro di Manno Adimari. Si vede un tavolino coperto di volumi e di carte. Vi sono dei grandi scaffali pieni di libri. Da un lato un cavalletto da pittore. Una poltrona ampia e comoda. Nel fondo una grandissima vetrata che è come una veranda, per la quale, con una scaletta si discende*

*all' aperto, inalzata sul pavimento della casa da un solo scalino. Si vede, a traverso, la campagna colpita da un sole vivissimo. Alla destra una sola porta, nella parete, con una portiera di stoffa leggera e chiara. Le ultime ore della mattina.*

---

MANNO ADIMARI *che è cieco, sta disteso immobile sulla poltrona ampia e comoda che deve essere sulla destra, in faccia al tavolino che è invece sulla sinistra;* DINO DEL GARBO *sfoglia un volume grande di illustrazioni.*

DINO DEL GARBO

— Sta bene; hai ragione; è nella settima illustrazione. Allora diremo così: Nella settima illustrazione della Divina Commedia egli ha nella figura secondaria, a destra, la stessa mossa che ha l'angelo di sinistra, in primo piano, nel tondo.

MANNO ADIMARI

— *(con un grande accento di disperazione)* Che tortura, che tortura immensa! Le ho così fisse nella mente codeste figure, e non le posso più vedere, più! È spaventoso.

DINO DEL GARBO

— *(cercando di stornare il pensiero dell' amico)* Sta dunque bene come ti dicevo: posso scrivere? *(egli prende la penna).*

MANNO ADIMARI

— Si, scrivi, scrivi pure *(una pausa mentre Dino del Garbo scrive: si ode strider sulla carta la penna).* Che ore saranno?

DINO DEL GARBO

— Le undici e mezzo passate.

MANNO ADIMARI

— Quando hai scritto interromperemo per un poco. Basta stamani. Ho la testa confusa. Non posso più lavorare come prima: il male si estende verso il cervello: sale su!

DINO DEL GARBO

— *(cercando di tranquillizzare l' amico)* No, no; non ti spaventare, non ci pensar più sopra! È la stagione: vedi anch' io mi stanco subito, per un nulla. È una grande afa.

MANNO ADIMARI

— *(volgendosi verso la veranda)* C'è il sole? C'è il sole? O è una giornata coperta: sono le peggiori: quelle in cui l'aria è più calda ed opprimente.

DINO DEL GARBO

— No: c'è un sole magnifico! Tutta la campagna ne è piena. Il cielo è molto limpido; gli Appennini, laggiù, son nitidissimi: sembrano così vicini!!

MANNO ADIMARI

— *(sempre rivolto verso la finestra)* Ah! gli Appennini! Mi hanno invasato per anni interi, li ho amati come amici lontani e sinceri, come creature della mia fantasia: non hai mai veduto quel mio primo quadro: ci avevo infusa tutta la mia anima e la mia ammirazione; c'era intero il sentimento della campagna pura e solitaria. Non l'hai mai veduto?

DINO DEL GARBO

— No, mai! Tu l'avevi già mandato via, all'estero, quando io ti conobbi. Eri allora molto irrequieto e ti piaceva viver bene, amavi l'arte un poco meno!

MANNO ADIMARI

— Ah! io non mi pento di aver vissuta tutta la mia vita ed il mio sangue: di aver gioito nei primi anni! E che dovrei fare ora, se no? Ora io sono una larva, un' atroce larva

con li occhi spenti: tutto si è perduto e si è dissoluto d'intorno: che più mi resta, se non il ricordo, se non il ricordo? Che dovrei fare io? Ah! il mio amore per l'arte divenuto esso pure cieco, inesprimibile. Che posso fare io? Come posso ancora vivere se non del ricordo? Una volta, senti, sul mare, nell'ora pomeridiana che incombeva atrocemente cocente e calda io ebbi come una visione celeste: tutta la sabbia fulva che pareva un grande tappeto d'oro e il mare era così cerulo, così cerulo e trasparente che si vedevano fluttuare le alghe nel fondo. Era un mondo di sogno! È quello il mio ultimo ricordo della vita, è quello: l'ho così vivo su tutti i miei sensi, che lo sento spesso ricorrere alla punta delle mie dita, credo che potrei disegnarlo anche così, dalla tenebra. È quello il mio ultimo ricordo: è giusto! Non ti sembra forse un dono divino quel che nell'antichità poteva sembrare un gastigo: non era un bene per chi aveva contemplata le bellezza straordinaria della Gorgone, non era un bene il perder completamente la vita e la coscienza piuttosto che il ricordo si affievolisse o si spengesse nel tempo? Ah! il sole! Vedi: delle volte io lo ripenso e lo rivedo illuminare tutto, far rivivere tutto. *(una pausa)* Ah! ora lo sento! sento l'odore delle cose colpite dalla sua fiamma! Quell'odore che ha la stoffa esposta a lungo alla luce del sole: non lo senti, Dino? (Dino del Garbo *resta silenzioso e immobile sulla veranda)* Dino, non rispondi, non ci sei più, dove sei? Dimmi, Dino!

Dino del Garbo

— Son quì, Manno! Son qui, sulla veranda: stavo a sentirti parlare. Tu sei un maestro per me. Ti ascolterei per delle ore intere, senza stancarmi. Tu sai vedere la vita e le cose tutte in un aspetto differente dal comune. Ah! vorrei poter esser sempre pari all'evento come tu hai saputo essere!

Manno Adimari

— Non dir questo, Dino! Io ti debbo tanto, tu non lo sai! Tu vieni così spesso a trovarmi qui, nell'esilio doloroso, che a te debbo tutta la vita tranquilla e serena, che ancor mi è dato di menare nella mia disgrazia enorme! Vorrei che tu potessi esprimere sempre tutto quello ch'io non posso più, ma non come un discepolo, come un creatore! *(una piccola pausa)* Sei ancora alla finestra, Dino?

Dino del Garbo

— Si! Che vuoi? *(egli fa un passo nella stanza).*

Manno Adimari

— Non ti muovere! Senti! Vedi lassù sul culmine della collina, un po' a destra un faggio, grande?

Dino del Garbo

— Si, lo vedo!

Manno Adimari

— Vedi? Bisogna che tu mi conduca là! È quello lo sfondo che tu dovresti dare alla tua *Fidanzata della Montagna!* Io ho così netto negli occhi il paesaggio che potrei consigliarti tutto, con minuzia. Era il mio sogno: la mia speranza. Stavo delle ore, a guardar di lì: avevo pensato tante volte di mettermi al lavoro e non avevo mai osato, perchè temevo di non avere sufficiente preparazione!

Dino del Garbo

— E vorresti che io trattassi l'argomento, quando tu non ti stimi preparato sufficientemente? Non saprò io, se tu non sai!

Manno Adimari

— Tu sei ancora così giovine, così giovine che l'ardore della vita in te vale tutto, soverchia tutto. Non alla natura sola tu chiedi l'ispirazione, ma essa è tutta intera e sincera nel tuo cuore e nella sua mente, nella tua grande anima di fanciullo. La sciagura e la preparazione stessa della sciagura avevano valso a riempire e colmare di amarezza il

mio animo. Quel che comunemente si chiama l'ispirazione, è morta del tutto in me, io non sono che un cadavere, un cadavere che cammina a tastoni nella vita quotidiana.

Dino del Garbo

— No: tu sei il Maestro: il Maestro sano: i tuoi trenta anni non sono stati scossi che superficialmente dal sopraggiungere della bufera spaventosa. Tu hai lottato e vinto: tutto l'intelletto tuo sano ha vinto è stato superstite, indistruttibile. Tu sei la forza giovine: noi siamo li strumenti; tu ci conduci nella via sacra dell'arte con la tua voce potente col tuo gesto largo. Di' comanda, ordina, fai un gesto e la moltitudine delle vite interiori da te create e ravvivate risorgerà su crescente in uno sforzo di arte e di bellezza. Tu sei il Maestro della Bellezza!

Manno Adimari

— *(con un accento di disperazione indicibile)* Già! Un Maestro che non ha più neanche il mezzo di conoscerla e di amarla questa bellezza che pur egli ha saputo idolatrare! Ah! si! Un forte e degno maestro! *(egli si agita sulla poltrona inquieto).* Dino, Dino: vieni qui portami verso la veranda, voglio salir su!

Dino del Garbo

— Ecco, ecco! Eccomi *(egli discende ed accompagna l'amico sulla veranda).* Ci sei!

Manno Adimari

— *(a tentoni)* Apri, apri; voglio affacciarmi! (Dino del Garbo *apre la finestra: il soffio infuocato della canicola entra nella stanza)* Ah! che vampa infuocata: ora lo sento il sole! come lo sento! *(una piccola pausa).* Da che parte sono voltato, Dino?

Dino del Garbo

— Verso la grande villa bianca che è a mezzo della collina! Ah! è strano! Oggi sono aperte tutte le persiane!

Manno Adimari

— Sono aperte le persiane, hai detto? Quante, quante? Sono molte, tutte, o solo qualcuna o solo l'ultima, a sinistra, o pure quella non è aperta? Dimmi!

Dino del Garbo

— Sono aperte tutte!

Manno Adimari

— Ah tutte! *(egli si agita inquieto, palpando il davanzale)* Tutte, tutte! *(si volge verso* Dino del Garbo) Dino! *(egli ha una mossa del capo come se dovesse vedere)* Ah! e non poter vedere niente! Dino, riportami lì, sulla poltrona e richiudi la vetrata: fa caldo troppo, troppo caldo. (Dino del Garbo *lo riconduce alla poltrona lentamente).*

Dino del Garbo

— È strano che la villa là, sia aperta, è strano! Sempre chiusa così a lungo! Ma è sempre dei Bonaccorsi o pure l'hanno venduta?

Manno Adimari

— No: è sempre dei Bonaccorsi! Erano degli anni che non si aprivano più quelle finestre. È così strano: è una cosa che mi agita.

Dino del Garbo

— Ti dispiace forse, ti dispiace che sia venuto qualcuno quassù?

Manno Adimari

— *(scuotendosi)* No! non mi dispiace! Ma chi sà chi sara! Se fosse vero, se fosse vero! *(il pensiero del cambiamento atroce gli attraversa la mente)* Ah! no! meglio che non sia! è meglio che non sia!

DINO DEL GARBO

— Che dici Manno: che hai?

MANNO ADIMARI

— Voglio dirtelo: è ora il momento: avevo sempre taciuto perchè il nome di lei non volevo ripeterlo che a me stesso nei momenti di solitudine amara: è un nome che fa così bene! Laggiù nella villa, sul colle, ci sono stati per dei mesi interi i Bonaccorsi, qualche tempo fa: erano il padre, Nello, e la figlia Elena, soli: era il tempo ch'io ancora era nel mondo: il tempo della buona vita piena: ci vedevamo spesso: la signorina aveva una passione immensa, una grandissima simpatia per l'arte, per tutto quello che interessava anche me. Era una creatura forte e slanciata che mi accompagnava spesso col padre nelle passeggiate. Tu mi conoscevi bene allora: nell'epoca che seguiva *La sinfonia crepuscolare.* Noi andavamo per delle ore intere a fianco, su per le montagne, tacendo. Ma una sera parlammo: i cuori parlarono inconsapevoli. Quella vergine che mi offriva la sua parola e la sua anima per sanarmi, mi aveva conquiso indicibilmente. Ah! allora, allora! Ma il padre incominciò a non sentirsi bene: partirono, ritornarono lontano, nella loro tenuta della Lombardia, nel castello grande, nei possessi sconfinati. Ebbi qualche notizia, dopo: il peggioramento e la morte. Non più un verso, poi, non più una parola!

DINO DEL GARBO

— E non l'hai mai più veduta, mai più?

MANNO ADIMARI

— Mai più! Ma se tu mi dici che le persiane sono aperte, ella deve essere ritornata!

DINO DEL GARBO

— La vorresti ritrovare: ci sei ancora affezionato?

MANNO ADIMARI

— Se ci sono affezionato? Ci sono donne che hanno una tale importanza sul periodo di vita che noi attraversiamo con loro, che non si possono dimenticare nè possono divenirci indifferenti per qualsiasi volger di eventi. Ella è fuggita quasi di qui; mi ha lasciato senza una parola, ma per me ella rimarrà sempre immutata nel mio ricordo! Ella è passata nella mia vita prima ch'io cadessi per sempre nel buio. A quella che fu il mio raggio di sole, l'ultimo mio raggio di sole, tutta la mia anima, sempre tutta l'anima sarà consacrata. Il sacrifizio che una donna ci fa del suo affetto del suo amore, è la cosa più alta e più sacra che ci deve rimanere: il ricordo indelebile!

DINO DEL GARBO

— Ma ella forse sarà stata solo una donna un poco leggera, una fanciulla, e chi ti dice ch'ella non ti abbia dimenticato?

MANNO ADIMARI

— Non voglio pensarlo, non voglio pensarlo: ella mi aveva promessa tutta la donazione dell'anima sua; avevamo giurato di unirci! Ma anche se ella mi ha dimenticato, se questo è accaduto: tutto ciò che ha fatto verso di me e per me è sufficiente perch'io debba rimanere ai suoi piedi! L'affetto di una creatura fragile che si dona e che aspetta tutto da noi, è una cosa talmente alta che noi abbiamo il dovere di custodirla sacrosantamente, anche se li altri l'abbandonano, anche se la donazione è dell'anima soltanto, anzi in ogni caso, sempre perchè la donazione massima è quella dell'anima, anche quando si ha la dedizione intera. A quella piccola creatura che mi ha amato, ora io non potrei affatto ritornare con la disgrazia che mi affligge; io non potrei dirle: invece di colei che mi fosse compagna per la vita e donatrice di gioie, divieni la infermiera paziente; io non potrei dir questo: non lo dovrei e non vorrei nemmeno che Ella mi dovesse vedere così! *(egli si prende la testa fra le mani e resta silenzioso ed immobile.* DINO DEL GARBO *è ancora presso la veranda e guarda al di fuori, nei campi invasi dal sole: una pausa lunga).*

DINO DEL GARBO

— *(d'un tratto)* Manno! C'è qualcuno, in fondo al giardino, appoggiato al cancello!

MANNO ADIMARI

— Chi è? Non lo distingui bene? *(un poco d'orgasmo incomincia ad invaderlo)* Non sapresti dire chi è?

DINO DEL GARBO

— No: non vedo nettamente, c'è un riflesso tanto forte!

MANNO ADIMARI

— Ma non è una donna? Non ti sembra una donna?

DINO DEL GARBO

— Si, mi sembra.

MANNO ADIMARI

— *(con uno sforzo grande, levandosi da sedere, verso la veranda)* Ah! È lei, lo sento, è lei *(è quasi giunto al davanzale e rivolge gli occhi spenti verso la campagna)* È là; non è vero?

DINO DEL GARBO

— Si; ora la vedo nettamente; è una signora; guarda il giardino e la casa con molta attenzione. Ora si muove, gira intorno al muro; non la vedo più è scomparsa al di là; se conosce bene la strada, deve ricomparire a destra qui, al cancellino! *(una pausa.* MANNO ADIMARI *è in una visibilissima agitazione).* Ah! eccola, eccola, è qui sotto: la vedo bene; è alta e sottile, guarda qui, ancora, e non sa decidersi, sembra.

MANNO ADIMARI

— Eccomi, vengo io *(improvvisamente apre la finestra con fragore e sporge un poco la faccia fuori).*

UNA VOCE FEMMINILE

— *(nella campagna, prossima alla casa, in un grido)* Manno!

MANNO ADIMARI

— Elena! Sei proprio dunque tu? Sali, sali! *(a tentoni si appressa alla scaletta che discende verso la campagna e vi attende impaziente. Quasi subito* ELENA BONACCORSI *comparisce vestita di una stoffa di seta di un sol colore vivace).*

ELENA BONACCORSI

— *(con un grido lanciandosi su* MANNO ADIMARI) Manno, Manno finalmente! Questo finalmente io volevo, per questo ho vissuto; per questa ora, per portare di nuovo a te la mia anima ed il mio corpo, la mia anima che pur non ti ha abbandonato un istante: tutto il resto intorno si cancella ora, tutto quello che non ti appartiene! *(ella resta silenziosa.* MANNO ADIMARI *fa un passo in avanti, verso di lei, con le braccia tese,* ELENA *un poco trasale impercettibilmente, presa dall'orrore della cecità).*

MANNO ADIMARI

— Dove sei? Mi è sembrato che tu indietreggiassi *(le sue mani brancolano un poco nel vuoto,* ELENA *si avvicina e finalmente* MANNO *può toccarla).* Hai ragione, non vedi quello che io son divenuto? Niente altro che un simulacro cieco; e tu sento che sei ancora così giovane, sento che in te nulla è cambiato; lo sento senza vederlo! *(una pausa; facendo un grande sforzo sopra di sè).* Ma in me tutto è cambiato, troppo è differente la mia vita da quello che era in un tempo lontano: niente più mi interessa e mi occupa: tutto tu hai saputo serbare nel tuo animo: il ricordo e l'affetto, la sensibilità e l'amore: io no: si è disseccato il mio cuore, come si sono disseccati i miei occhi, e più non mi resta nella vita che il vegetare brutalmente *(ha quasi un sogghigno e le sue mani si agitano nell'aria in un'energica espressione di diniego).*

Elena Bonaccorsi

-- (*con violenza*) Ah! no! Tu menti; sento bene che menti. E che avresti tu fatto di più se il ricordo e l'affetto, nel tuo animo, come nel mio, si fossero serbati? No, tu menti; dianzi, spontaneamente la veranda si è aperta e tu sei comparso, tu sentivi bene che io era presente; non negare, non negare!

Manno Adimari

— Nessun pegno fra di noi ora vale più, dopo che il dolore mi ha colpito.

Elena Bonaccorsi

— E tu credi che io potrei dimenticarti e dirti addio per sempre? Tu non sai la mia passione: bisogna che io resti qui per rinnovellare la vita nostra intera: tu devi risorgere alla speranza: io all'amore ed all'arte. Avevo io mai dimenticata una sola particolarità di questa stanza forse? Avevo io mai pensato che un'altro dovesse o potesse essere ilmio soggiorno?

Manno Adimari

— No, va, è il grande mondo che ti aspetta ancora con tutte le sue gioie! Qui è la morte e lo sfacelo. (*egli brancola disperatamente nel vuoto*) Dino! (*è per cadere ma* Dino del Garbo *lo sorregge e lo appressa alla poltrona;* Manno *vi cade sopra spossato*) Non posso, Elena, va, dimentica!

Elena Bonaccorsi

— Son qui, per te, ascolta, tu devi lasciare che io divida le gioie e i dolori e tutta la vita con la sua forza e la sua pienezza!

Manno Adimari

— No, sento che qualcosa di grave avviene dentro di me: è la fine, la fine!

Elena Bonaccorsi

— È l'amore che torna, è l'amore che torna! (*si lascia cadere in ginocchio presso* Manno).

LA FINE.

*Firenze, marzo 1904.* NELLO PUCCIONI.

# LA PREGHIERA DEL PALOMBARO

L giorno medesimo in cui finii diciott' anni mio padre mi chiamò dolcemente a sè e mi disse con la debita gravità: «Il Signore Iddio vuole che ogni uomo faccia, sulla terra, qualche suo lavoro. Egli non ama quelli che guardano, seduti sul ciglio dei campi, l'opera dei seminatori e degli aratori. Bisogna dunque che tu scelga senza indugio una professione che dia uno scopo e un senso alla tua vita. Qualunque sia la tua scelta ti prometto di non porre ostacoli. Or dunque decidi e parla. »

Ed io che riverivo profondamente il Signore Iddio e obbedivo sempre a mio padre risposi: La mia scelta è giá fatta: la mia professione sarà quella del palombaro.

Mio padre si fece un po' bianco in viso ma rispose subito: Sia fatta la tua volontà!

*
* *

Così, da quel giorno, io fui palombaro. Per molti e lunghi anni ho vissuto, solo e in silenzio, sotto alle grandi acque. Ho abitato tutti i mari, ho esplorato tutti gli oceani, sono sceso in tutti gli abissi. Ho incontrato delle carcasse di galere, piene di vecchie ancore senza punte e di monete d'oro le cui immagini eran corrose dall'acqua – dei grandi mostri luminosi, dagli enormi occhi molli, mi hanno illuminato col loro biancicore irreale – dei lunghi corpi verdastri, simili a quelli delle sirene, mi hanno accarezzato – son penetrato nelle bocche buie dei vulcani sommersi – ho calpestato il suolo delle Atlantidi scomparse – mi sono urtato nei gonfi cadaveri dei naufraghi – mi son dibattuto fra i tentacoli di polipi colossali – e ho recato alla luce mucchi di meravigliose perle, di bizzarre conchiglie, di alberi fosforescenti e i pugnali che gettarono nella notte i tremebondi omicidi, e gli anelli dei Dogi e l'aurea coppa del Re di Thule....

Venne dunque un giorno in cui conobbi tutte le profondità marine, tutte le valli degli oceani e tutti i golfi più tenebrosi e i tesori più celati. Venne un giorno in cui fui impregnato di tutti i profumi salmastri, e seppi tutti i ritmi delle onde e tutte le sinfonie delle tempeste. E allora pensai che il Signore Iddio poteva essere ormai soddisfatto della mia

opera e decisi di tornare a vivere nella mia città, tra gli esseri terrestri ch'io avevo lasciato da lunghissimi anni.

*
* *

Ma appena fui giunto alla città dov'ero nato e dove volevo morire ebbi come un senso di terribile disgusto e di tormentoso stupore. Io non riconoscevo e non amavo piú tutto quello che m'aveva visto fanciullo. Abituato alle grandi solitudini subacquee, illuminate da riflessi miracolosi e da luci intense che vengono come dal profondo, io non potevo abituarmi all'angusto alveare fangoso che si chiama città. Il cielo mi sembrava troppo vicino e troppo pallido – la città mi appariva come una specie di strana prigione solcata da stretti e sporchi corridoi, ove dei piccoli animali, coperti di spoglie d'altri animali, correvano guardandosi trucemente o lascivamente. Delle rumorose scatole mobili strisciavano via per i corridoi, trascinando dentro delle bestiole imprigionate e accovacciate – l'aria era lordata di fumo e di polvere e appestata di fiati infetti e di odori soffocanti. Gli uomini mi davano l'idea di condannati a morte, impazziti nell'attesa inutile della grazia. Le loro faccie m'erano odiose come quelle dei rettili bianchicci che depongono le loro uova presso le tombe – i loro occhi mi sembravano vuoti, come se dentro l'anima li avesse abbandonati – le loro parole suonavano al mio orecchio come cantilene di mendicanti eternamente affamati o come gridi incomposti di aquile a cui si stian tagliando le ali. Nelle loro case tenebrose e anguste io vidi dei giacigli in cui si gettavano la notte come se fossero per morire – e delle tavole coperte di brandelli di cadaveri e di foglie strappate brutalmente alla freschezza della terra. Essi avevano anche delle grandi stanze ove alcuni fingevano di amare e di morire, dimenandosi in abiti variopinti e ricamati, sotto la luce falsa di grandi lampade e delle sale ove alcuni di loro, vestiti grottescamente di nero, fingevano di salvare la patria e il mondo urlando con grande serietà – e delle sale, anche, ove erano attaccati ai muri dei pezzetti di tela coperti di colori e di segni, col pretesto di far sognare un mondo migliore di quello in cui vivono.

Ma io non capivo, abituato agli abbaglianti silenzi delle profondità, molti dei loro gesti e molte delle loro parole. Tutta quella vita, in mezzo alla quale ero pur nato e cresciuto, mi sembrava senza significato; vuota, paurosa, turpe, sozza, putrida come quella di una tana sotterranea abitata da bestie cieche, deboli e immonde. Mi sembrava di esser precipitato in un pozzo abitato da cadaveri ambulanti e fetenti e la notte non avevo la forza di alzare gli occhi in alto, temendo che in quel cielo anche le stelle fossero fuggite.

Ed io pensai fra me: chi mai può avermi ridotto in questo stato? Chi può avermi cangiato l'anima in modo così terribile ch'essa scopre il

ridicolo e l'oscuro e il laido dovunque guarda? La città è com'io la lasciai giovinetto. Dicono anzi che da quel tempo essa ha fatto molti e insigni progressi di ogni specie. Perchè dunque si presenta a me, reduce dai mari, così strana e nauseabonda, a me che pur l'amai fanciullo con tutta l'anima, e la trovai più bella, più maestosa e piú ospitale d'ogni altra?

Ma non seppi che rispondere a queste domande. Un uomo, che mi assisteva in quel terribile stato, mi consigliò di leggere i libri dei medici dell'anima e del corpo per trovare l'origine e il rimedio di quella ch'egli chiamava, con sincera tristezza, la mia alienazione.

Ed io lessi centinaia e migliaia di libri, di giorno e di notte, sempre desto e sempre ansioso nella ricerca della salute. Ma in nessun libro trovai ciò che cercavo. Allora, chiuso nella mia casa paterna, io pensai e pensai per centinaia e migliaia di ore, di notte e di giorno, sempre desto e sempre fisso nella tremenda ansietà della salute. Ma non ancora ho trovato ciò che cercavo.

Ora io mi rivolgo a te, uomo che mi sei dinanzi col tuo sorriso malvagio di carnefice in ozio e coi tuoi occhi che non hanno mai guardato il cielo; io mi rivolgo a te, uomo dalle precoci e insaziabili perversità e dai segreti ben custoditi, e ti prego, in nome della terra da cui nascesti, della terra che ti nutre, della terra su cui ti trascini, ti prego di dirmi perchè io non comprenda e non ami la vita degli uomini.

E se tu mi risponderai, ti donerò una perla che raccolsi un giorno nella più fantastica valle del mare, e che nessuno occhio ha veduto, al di fuori del mio.

GIOVANNI PAPINI.

# LA RELIGIONE DELLA BELLEZZA

L' arte è oggi una religione. Molti vi sono che reputerebbero debolezza credere in un dio, ridicolaggine professare una fede; e che pure credono all'Arte come a una divinità d'ordine superiore, o che la professano come una fede.

La parola è ripetuta negli scritti e torna nei discorsi della gente, anche di media cultura, migliaia di volte. La voce che la pronunzia non può fare a meno di accompagnarla con una spiccata inflessione di rispetto, di solennità, di mistico mistero, come si trattasse di nominare un personaggio soprannaturale. La fantasia la personifica e le dona attributi di rara potenza sugli uomini. La grafia la onora costantemente di lettera maiuscola. Nessuno oserebbe oggi scherzare in mezzo ad artisti sulle operazioni e sulle gestazioni dell' Arte; chi offendeva o derideva i misteri eleusini non era certo incolpato di sacrilegio con isdegno così fanatico come chi oggi pecchi d' irriverenza al culto privilegiato dell' Arte.

Ogni Artista è un sacerdote. E come i sacerdoti, gli artisti moderni hanno il loro linguaggio liturgico, i loro riti speciali, i loro particolari modi di vita, i luoghi appartati per la solitudine individuale e i luoghi destinati al lor comune ritrovo. Non senza significato è il fatto che si sieno volute chiamare *cenacoli* le radunanze di certi gruppi di artisti.

In antico l' opera d'arte nasceva nelle botteghe, ove decine di pittori e scarpellatori gareggiavano e si stimolavano a vicenda nell'attività produttrice; nasceva nelle corti feudali, nei palazzi de' magnifici mecenati, per le chiese, per le piazze per le vie, ove si mescolava in varii modi con tutte le forme della vita reale. Non di rado la composizione dell' opera bella era un riposo ed un conforto dopo mille fatiche spese in faccende diplomatiche o militari o giuridiche od amministrative. - Poco vi si teorizzava e vi si sofisticava sopra, perchè ella scaturiva da un bisogno istintivo dell'animo, assai grato per gli uomini d' ingegno creativo a sentirlo soddisfatto, gradevolissimo poi nel vedere che l'attività da esso prodotta sodisfaceva a sua volta negli animi altrui bisogni e tendenze consimili.

Ogni lunga conversazione sull' Arte, ogni panegirico dell'Arte sarebbe sembrato vaniloquio. Si modellava una statua, si coloriva una tavola, si lanciavano strofe e si torcevano periodi; poi dopo, finito il lavoro, si escogitavano burle, si raccontavano aneddotti, si rapivano femmine, si vuotavano orciuoli di vino o si preparavano feste. Si parlava meno di Arte; ma si produceva più grande e migliore. Nessuno pensava a celebrarla, ad ornarla di ghirlande e di festoni; ma ognuno la sentiva nel sangue, come l'odio, come l'amore. L' apparato esterno mancava; era solida e robusta, in compenso, la sostanza.

In mezzo al fervore e al fragore dell' esistenza quotidiana, essa sbocciava così fiera e vermiglia. Oggi sorge dal silenzio, dal raccoglimento velato d' ombra e di mistero: ed è pallida e malaticcia. Ma allora il raccoglimento era interiore, era il raccoglimento di tutte le energie individuali dell'artista, sordo a ogni voce che gli venisse dal di fuori, refrattario a ogni distrazione perturbatrice. Oggi il raccoglimento è per lo più solamente esteriore, e nasconde un gran vuoto nei cuori e nei cervelli. Disgraziato, in verità, quel fedele che non sa pregare se non in una cappella tranquilla, ben serrata, avvolta dalla penombra e tutta odorosa per le spire di fumo violaceo che salgono dagli incensieri!

Ai nostri giorni, si ha in generale ripugnanza ad eseguire un qualunque lavoro estetico al cospetto degli altri; si ha paura di guastare il mistero delle cose sante

alle quali ci si crede iniziati; e si opera in un luogo appartato, chiuso ai profani chiamato pomposamente col nome di *studio*. Gli studi sono le *celle* dei novi sacerdoti, arredate – ove povertà non lo proibisca – come santuari. Ma nelle pause del lavoro, oppure nell'essenza di questo, si ama parlare lungamente, fino alla sazietà, fino al tedio, di metodi, di scuole, di questioni teoriche, di stili e di generi artistici. – I caffè e le trattorie divengono giornalmente sede di concilii e di conciliaboli, dove si discutono o si predicano i principii della divina Bellezza. – Le trattorie ed i caffè sostituiscono nella nova religione le congreghe, le aule capitolari, i chiostri, i refettori; il tavolino di marmo assurge spesso alla dignità del pulpito.

E questa religione ha le sue varie sette (le *scuole*); i suoi evangelii (quei libri d'estetica che doventano via via di moda); i suoi scismi (naturalisti e idealisti, classici e romantici, impressionismo e divisionismo, *modern style* e imitazione dell'antico, verso libero e ritmo fisso, melodisti e sinfonisti); i suoi templî e le sue cappelle (gallerie pubbliche e private, biblioteche, accademie musicali); i suoi luoghi di pellegrinaggio (esposizioni periodiche o permanenti); le sue prediche alle turbe incolte e non ancora iniziate (conferenze); i suoi opuscoli di propaganda (fogli letterarii e riviste illustrate). Essa può vantare, come la storia del Cristianesimo, i suoi francescani, i suoi poverelli pieni di fanatico fervore, erranti per il mondo senza tetto e senza mensa sicura: i *bohémiens*.

Ogni religione ha sulla terra un Pontefice Massimo, il quale ne incarna l'essenza e ne rappresenta visibilmente l'idea. Così l'Arte ha il suo pontefice; e questi è o il poeta o il drammaturgo o il musico od il pittore più in voga. Spesso la straordinaria fama d'un artista presso i suoi contemporanei, e il delirio di ammirazione che suscita intorno a sè, non è tanto il risultato diretto dei suoi capolavori, quanto l'effetto dell'essere egli apparso ad un certo momento come il rappresentante terreno della dea Bellezza nel suo tempo.

Arte non è più oggi soltanto il nome complessivo sotto cui si comprendono i prodotti estetici della fantasia: quadri, sculture, poemi, romanzi, melodie; ma è un novo personaggio divino che gli uomini adorano ne' cieli. Arte non è più dunque qualunque visione o qualunque fantasma, ma è esso stesso un fantasma superiore che tutti li domina e li signoreggia. Come l'immagine e il pensiero d'Iddio s'uniscono ad ogni forma del culto, così ogni opera d'arte presuppone l'immagine e il pensiero dell'Arte, e ne costituisce un specie di devoto omaggio, di sacra offerta votiva.

In origine, la parola *arte* significava, come tutti sanno, l'insieme dei mezzi meccanici per esprimere; adesso, invece, vuol dire in parte una cosa opposta, ed in parte una cosa assolutamente diversa. Passando a significare una fede, (1) non soltanto ella finì per disprezzare e gettar lontano da sè, come troppo volgari e disonoranti, tutte le preoccupazioni pratiche, nelle quali aveva dapprima essenzialmente consistito; ma venne a subire una metamorfosi molto importante ai nostri occhi, perchè con le trasformazioni successive del significato della parola coincidevano collegate le trasformazioni degli stati d'animo che via via determinavano la cosa.

Così quando Arte volle dire non più riproduzione, copia fedele delle forme

---

(1) — È importante notare come questo passaggio che conduce quasi ad un culto ascetico l'interpretazione dell'Arte, sia avvenuto con piena coscienza di quelli i quali lo determinavano. Io ricordo che molte riviste, organi di cenacoli letterari od artistici, hanno portato in fronte, or non è gran tempo, quest'epigrafe, tolta dalla *Vie de Bohème* del Murger: « *c'est la race des obstinès rèveurs pour qui l'art est demeuré une foi et non un mètier.* »

della natura, ma rappresentazione di anime, quando cioè ebbe toccato il suo significato più alto e più giusto, non tardò a determinarsi nella mente degli artisti il seguente fenomeno. - Parve ad essi che esprimere anime non si potesse, se non riproducendo in noi medesimi le condizioni delle anime da rappresentare.

Fabbricarono, cioé, in sé stessi gli stati d'animo che avrebbero dovuto vedere figurati e scolpiti nei volti dei loro eroi. Ho détto fabbricarono e non altrimenti, volendo conservare alla parola il senso d'artificio ch' essa in parte racchiude. Per cui ognun vede che anche quando i poeti, i pittori, gli scultori cominciarono a farsi apostoli di quella che fu chiamata - e non troppo correttamente - *arte idealista*, essi la interpretarono e la eseguivano nel modo più materialistico possibile. Essi non seppero concepire un personaggio senza camuffare sé stessi entro le spoglie di questo personaggio; e siccome è più facile discorrere che rappresentare sè medesimi, fecero un' arte parolaia, dalle gravi e solenni formule, dai lunghi avvolgimenti di pensiero, un' arte che vorrebbe significare grandi cose, ma alla quale manca troppo spesso un forte e robusto nocciolo interiore. Fecero quella ch'io chiamerei volentieri: « l'arte estetica, » vale a dire quella nella cui formazione lo stadio primo e principale non è dato da una potente ispirazione, ma dalla volontà di una potente ispirazione, non da un ritmo o da un'immagine, ma da un desiderio vago di ritmi e di immagini, non da un' impressione diretta, ma piuttosto da un convincimento astratto.

Tale è appunto lo stato di spirito dell'uomo di fede, del devoto, rispetto alla sua religione. Quando gli artisti attraversano cotesto stato di spirito, essi doventano allora i religiosi dell' Arte. E questo è ciò che avviene al nostro tempo; questo è ciò che avveniva in sul declinare del Rinascimento, - periodo simile per molti aspetti al nostro - allorchè l'arte, invece di continuare ad essere una forma di vita, si trasmutò in un culto di forme, e l' artista, non più uomo di spiccata originalità inventiva, divenne uomo attaccato ai dogmi, alla tradizione, alla regola, alle sue convinzioni retoriche.

Ma curioso ad osservare è che, mentre il devoto d'Iddio e il devoto della Bellezza hanno tra loro molti punti di contatto, pur nonostante l'artista si fa religioso dell'arte, quando non é più religioso d'Iddio. Cotesta differenza deriva - a me sembra - dal fatto che l'oggetto d'adorazione è per il devoto d' Iddio considerato e sentito al di fuori di sè, in un mondo ideale più vasto e più alto, a cui egli tende con tutte le forze dell' anima, come le bocche dei fiori tendono al sole. Mentre per il devoto dell'Arte l'oggetto del culto è in sè medesimo; la sua anima si prostra e si genuflette davanti a un idolo che in fin dei conti è custodito dentro i recessi del suo proprio ingegno e della sua propria mente. Il primo - mi si perdoni la stranezza dell' espressione - crede d'abitare in seno al suo Dio; il secondo crede mane e serà d'essere invece abitato, per una grazia della sorte,dalla sua bella divinità. Ecco dunque perchè gli artisti amano oggi tanto parlare, e con tanta magniloquenza, dell' Arte e di loro medesimi: ognun d'essi è convinto d'avere un messaggio celeste da rivelare, una parola oltreumana da esprimere, un sacro officio da compiere. E non raccontano nulla se prima non si avvolgono in cappa magna, non si cingono delle bende e del pallio, non si profumano le mani d' incenso e di mirra, o non accendono sull' altare tutte le candele e tutte le lampade del novo rito solenne. E nulla sarebbe più ridicolo, in verità, di questo lor grave atteggiamento di iniziati, se essi non fossero in generale tutta gente di buona fede, che opera così perchè è candidamente persuasa di far bene così, dimostrando in siffatta persuasione il fanatismo e l'ingenuità proprii del neofita.

La religione della Bellezza è vantaggiosa o dannosa allo sviluppo dell' Arte? A prima vista sembrerebbe - e molti oggi infatti, lo credono - ch' ella lo favorisse, se non altro perchè contribuisce a creare intorno alle opere artistiche un'atmosfera di serietà, di dignità, di decoro, quale esse prima non avevano. Ma in realtà di tanto questa religione è dannosa alla produzione estetica, di quanto i principii e l' essenza d'ogni religione sono diversi dall'essenza e dai fondamenti dell' Arte.

L' Arte potè, specialmente in antico, rappresentare una parte della religione e del culto; ma non può nè potrà sostituirsi mai legittimamente alla religione ed al culto. Tanto varrebbe affermare che il quadro vale la natura o che alla politica può essere sostituito sempre il giornalismo.

Inoltre, allor quando per l' artefice la sua arte diviene una religione, più egli vi crede e si sente portato a venerarla, e più si sforza d' avvicinare l' anima sua agl' ideali proposti da cotesta religione. Senza accorgersene, egli avvia tutte le forze del suo spirito a rinchiudersi entro certe forme e formule fisse. - Un fedele, un fedele cristiano, per esempio, fa quel che può e forse anche più di quello che può per cancellare dalla propria natura gl' istinti e le tendenze che la sua fede non approva. Imita i santi e i beati, secondo la particolare idea di virtù che se ne è formata; li imita come modelli di pregio universale, ed affannosamente cerca di giungere al loro livello. Soppressione d'ogni qualità personale e caratteristica per rendere più intense solo quelle comuni a tutti i divoti *bonae voluntatis:* questa è la meta costante della sua vita spirituale. Essa tende dunque a un pareggiamento, ad un' uguaglianza.

Non diversamente, il religioso della Bellezza caccia lontano da sè, come gente intrusa e maligna, gl' impulsi e gli istinti che discordano con i dogmi ai quali egli asservè. Cela della propria anima tutto ciò che teme possa ripugnare al vangelo estetico che professa; cava fuori, per contro, dal suo fondo più riposto e più umidiccio, e poi con ostentazione dispiega, quello che gli valga da parte del sacerdozio ufficiale dell' Arte una benedizione o un' indulgenza. Anch' egli tende così ad un' eguaglianza, ad un pareggiamento.

Ecco dunque come e perchè i poeti, i pittori, gli scultori grandi d'un tempo, mentre ripetevano argomenti e soggetti quasi identici apparivano sempre e profondamente l'uno dall'altro diversi. Ed ecco perchè oggi, quantunque gli artisti si sbizzarriscano nelle invenzioni più astruse, più strane e più cervellotiche, essi hanno un po' tutti, anche i migliori ed i più originali, un' impronta, un' aria, un' attitudine mentale che li rassomiglia. Una galleria moderna, una raccolta di moderne poesie, un concerto di musica moderna, anche se notevoli, ci dànno presto un senso indefinibile di monotonia, d' intorpidimento fantastico che soffonde d'un velo uniforme le opere più disparate.

Eppure la vita moderna da cui sorgono e in mezzo a cui si aprono non è davvero nè monotona nè incolore. Dopo quanto abbiamo detto, non sarà difficile riconoscere una delle cause più singolari e più forti di questa inferiorità creativa, nel fatto che gli artefici contemporenei professano tutti, con cuore gonfio e con mente ispirata, un medesimo culto di fanatismo alla religione dell' Arte.

MAFFIO MAFFII

# ALL'INATTESO.

Inatteso, *moderatore*
*de' miei sogni! tu, misterioso*
*incanto de l'ambiguo amore,*
*che la guerra avvicendi al riposo!*

Inatteso, *gioia e terrore,*
*sobbalzante da l'attimo oscuro;*
*o brivido fascinatore,*
*che a' l presente avvicendi il futuro!*

Inatteso, *ratto baleno,*
*che de' l cuore gli abissi disveli,*
*e la tempesta, al dì sereno,*
*e la notte avvicendi, pe' cieli!*

Inatteso, *ch' ogni momento*
*attendemmo, fidenti e ansiosi,*
*— deh giungi! e il tuo tragico evento*
*e dì nostri avvicenda, obliosi!*

Inatteso, *ed ultima avanza*
*la tua gesta, a la torbida vita:*
*sin che tu sia; nostra speranza,*
*Morte, attesa e inattesa, apparita!*

**Antonio Cippico**

## *La Società italiana degli scrittori.*

Un comitato costituitosi a Roma nei primi giorni di marzo annunzia la fondazione di una società degli scrittori italiani, ad imitazione della francese *Société des gens de lettres*. Tra i capisaldi del suo programma ne notiamo uno retorico: « incoraggiare tutte le manifestazioni dell' ingegno in ogni campo dell' attività letteraria » ed uno pericoloso: « concretare, in linea subordinata, la formazione di un ente in seno alla società stessa, adibito alla costituzione di regole fondamentali concernenti la pubblicazione e l' esame delle manifestazioni giovanili dell' ingegno italiano. » Il che, se la espressione involuta non c' inganna, vorrebbe alludere ad un mecenatismo che gli scrittori vecchi o, come si suol dire, arrivati, dovrebbero esercitare in favore dei giovani. Ora la verità è che nella società moderna, ogni giovine che abbia saldo il cuore e capace il cervello, si fa strada da sé senza bisogno di altri mecenatismi e di altre protezioni che non sian quelle che naturalmente si formano per via d' amicizie di simpatie di consuetudini. A noi non piacciono, come ai repubblicani alla Sbarbaro, le solite frasi comunarde contro il mecenatismo dei tempi andati, la poesia cesarea e i cantori di gesta imperiali o reali o ducali che fossero; pensiamo anzi che il contratto di mutuo soccorso fra i poeti e i sovrani, giovava a mantener la tradizione ad accentrare gl' ingegni, ad affinare i gusti molto più che non valesse a rinsaldar le catene della servitù ecc. ecc. La fine del mecenatismo ha mandato in malora la metà più una delle muse, sostituendo l' inquietudine alla meditazione, il vagabondaggio all' assiduità, la mania delle innovazioni e delle formule al pacato e sicuro progredire. Per chi si diletta di cercar le piccole cause nei grandi fatti della storia, non è un mistero che il poema epico probabilmente è morto perchè — da quando i monarchi si occupano delle carote più volentieri che del mirto e dell' alloro — i poeti non hanno la tranquillità e i mezzi d'accudire per dieci anni a un' epopea in ottava rima.

È inutile del resto versare lacrime non del tutto disinteressate su cose che non tornano più. Ma è dannoso rinnovarle peggiorandole. Se la fine del mecenatismo ha portato qualche vantaggio, è che i poeti non sono più costretti a starsene col cappello in mano e il ginocchio arcuato, posizione molto incomoda, se si pensa che oltre a tutto ciò, debbono reggere la lira e il plettro. Tuttavia chi esiterebbe nella scelta fra il servilismo che fa celebrare senza convinzione le imprese militari e le virtù politiche del padrone — novello Giustiniano, rinato Giulio ecc. ecc. — e quello che fa cantare osanna per ogni nuova opera degli scrittori *arrivati*? Il poeta non è tenuto ad avere opinioni.

## *Per la seconda Roma.*

Il signor Erminio Troilo, in un suo opuscoletto ch' egli intitola *Roma pagana*, si entusiasma incredibilmente tutto in favore dei ruderi polverosi della Roma antica e si lancia furiosamente contro « quell' altra Roma che impose ad ogni monumento la croce ». Io penso che Erminio Troilo, anche se qualche volta è stato a Roma, cosa che io oso un poco dubitare, non ha mai lasciato che la ventura lo trasportasse così, a caso, per le vie romane che si allontanano da quel centro di rovine mutilate e sconnesse che l'idolatria degli archeologi ha inalzato a meravigliose visioni.

Per conto mio, senza nessun confronto, preferisco molto la mole severa del palazzo Barberini col giardino opulento circondato dai pilastri del Bernini al cumolo di rovine che limitano il Campidoglio, il Palatino e il Colosseo. Erminio Troilo invoca persino, in favore del paganesimo, la bellezza, la bontà e la verità della vita sorridente. E che altro se non l' opulenza, l'agiatezza, la pompa di una corte ricca, dimostra nelle sue fibre centenarie quella Roma creata dai palazzi signorili, dalle chiese spaziose, dagli obelischi e dalle fontane? E non è certo la morte il solo termine che si parava dinanzi a chi seppe far costruire per la sua dimora terrestre dal Sangallo quel superbo palazzo che si inalzà prossimo al Tevere, nelle vicinanze di Campo di Fiori, o a chi fece ornare dal Sanzio e dai suoi discepoli, la magnifica sala nella casa di delizie, alla Longara. Cercate pure, o uomini di corta veduta, nella polvere del Foro, richiamate alla luce le statue mutilate, inghirlandate tutte le colonne corrose, io non mi opporrò certamente a questo, onorate il rudere classico che dalla terra sale alla vita del sole, ma non disprezzate tutto quello che ancora resta di un' opulenza fuggita, di un' arte che fu somma. Inghirlandate pure il Fòro: certo se voi questo non fate nessuno ci penserà: ma senza il vostro aiuto, fin che Roma sarà Roma avremo sempre fiori intorno alla Colonna di Piazza di Spagna e su per la scalinata della Trinità de' Monti.

N. P.

## *Sarah Bernhardt.*

Mi sarei ben guardato dal fare un confronto, se non mi fosse venuto sott' occhio il numero de *La Plume*, dei 15 Aprile, che contiene un articolo del signor Marcel *Note a propos de Sarah Bernhardt et de la Duse;* vi si fa troppa confusione perché io possa tacerne, dopo aver ascoltata di recente Sarah Bernhardt. L'articolo del Marcel è tutto un inno alla recitazione verista della tragica francese e, contemporaneamente è una critica ad Eleonora Duse. La grande differenza che il Marcel nota e che in realtà esiste fra le due interpretazioni è proprio tutta in favore della nostra massima attrice. Noi non vogliamo più in nessun modo vedere sulla nostra scena di prosa una tisica che *muore bene*; vogliamo vedere in Marguerite Gauthier un'alta concezione poetica, questo viene a creare Eleonora Duse; questo non creerà mai Sarah Bernhardt che si è ripiegata nel suo repertorio impossibile di drammi decrepiti e nati morti. Perchè non è essa giunta fra noi per eseguire quella *Sorcière* raccapricciante che ci aveva altra volta annunziata; perchè non è stata Tosca o Mélisande dal momento che poi ha voluto essere il duca di Reichstadt? Forse sarebbe riuscita meglio a commuovere. Il Marcel accusa la Duse di sopprimere qualche passaggio che Sarah eseguisce nell' ultimo atto; è che la Duse ha compreso quanto all' importanza del dramma giova il precipitare dell' azione; non ha fatto questo per *eliminare una difficoltà*; come accade per Sarah Bernhardt dell'ultima battuta dell'atto quarto: « Armando, Armando! » che ella sa di non poter mai giungere ad interpetrare come Eleonora Duse.

E non faccia, il Marcel, a noi l'alto favore di incitare i parigini ad applaudire la nostra tragica semplicemente come « hôtes accueillants ed aimables ». Il pubblico di Parigi ha compreso ed apprezzato; non è stato cortese, è stato giusto; ma noi che non siamo stati entusiasti di Sarah Bernhardt perchè non ne avevamo alcuna ragione, avremmo potuto ricordare che Sarah era stata per Eleonora Duse tutt' altro che un' ospite cortese ed avremmo potuto fare cattivo viso a questa sua *tournée* di rivincita. N. P.

* * *

**Luigi Grilli** - *Lauri e Mirti,* poesie - Perugia, Bartelli 1904.

V'hanno poesie agghindate, ben tornite, dai versi tutti lustri e pettinati nei quali il lettore difficilmente potrebbe trovare un nodo ribelle o un capello fuor di posto. Ogni verso è — ritmicamente — impeccabile; eppure ben poco intacca il nostro pensiero e meno ancòra riesce ad eccitare la nostra fantasia.

Come appare la veste melodica, così è il contenuto d'ogni ode e d'ogni sonetto. Nessuna immagine stride, nessuno scatto lirico è eccessivo, tutte le metafore sono giuste e coerenti con la loro significazione reale, tutti i desiderii e le passioni espresse hanno una fisonomia nè troppo sgradevole nè troppo piacente; nè volgari, dunque, nè sublimi.

Ma, Dio mio, la poesia che va a spasso per il mondo come una persona perbene, colla cravatta dritta e il solino di bucato, corretta nei modi e cortese con tutti, è proprio poesia?

I *Lauri e Mirti* del sig. Luigi Grilli contengono così quasi sempre versi fatti bene, come non contengono mai versi belli. Sogni di un'anima solitaria e meditabonda — e chi non ama sentirsi solitario e meditabondo, oggi, in Italia? — idee or liete or tristi, ma sempre ugualmente *oneste,* desiderii vaghi e dolci, malinconie lunari, leciti e retti entusiasmi, fantasie nè troppo comuni nè eccessivamente ricercate, tutte cose, insomma, che non offendono nè il pudore, nè il senso comune, nè la grammatica, nè la metrica. Ma passano passano passano come acqua tranquilla in un fiume tranquillo e noi non ci accorgiamo del loro passare. Non ci sorprendono nè ci disgustano: lasciano l'animo nostro indisturbato e indifferente

> Nella conca de' cieli è un tenue e vago
> riso di luce; trottano i cavalli;
> dell'Umbria esultan roride le valli,
> e il cor nella serena estasi è pago.

Il poeta è ispirato dallo spettacolo del lago Trasimeno in una giornata di sole. Ma che c'importa? Tanto valeva ch'egli si fosse seduto presso la vasca d'un qualunque giardino pubblico.

Talor lo seducono atteggiamenti carducciani, come in *Silenzio e Pace,* in *A te rivòlo;* in molti sonetti d'ispirazione campestre. Tal'altra si getta nelle braccia del più vieto romanticismo, tutto di maniera, umidiccio e singhiozzante.

> Un faro s'accende lontano lontano,
> nell'aëre fosco: rassembra una immane
> pupilla di fuoco sbarrata nel buio...
> Che cerca? Mi fisa; la fiso: la strana
> malia del suo sguardo corrusco mi scende
> nell'anima; e, a un tratto, la investe, la incende.
> Inconscio, m'appresso; più rossa lampeggia
> la truce pupilla, ecc.

Ognuno si accorgerà facilmente come il movimento del ritmo e anche del periodo di questa lirica sia quello comune a troppe romanze drammatiche del Berchet. Ma non insistiamo su quello che ciascuno potrebbe trovare di reminiscenze e di motivi poetici in *Lauri e Mirti*. Diciamo piuttosto di ciò che nessuno saprebbe trovarci: cioè la poesia ricca, originale, fresca, la poesia di vena, la poesia fatta di polpa, di sangue e d'anima, la poesia che afferra e che trascina.

Una villanella, quando vede per la via il poeta, si maraviglia di questo *strano signor* che ha

perduta fra le nuvole la testa....

E perchè, piccina? L'avevi preso forse per una montagna?

M. M.

**Riccardo Forster** - *La fiorita* - sonetti - Napoli Soc. Ed. Meridionale - 1905.

È confortante l'attività poetica del Forster. Nonostante le molteplici cure giornalistiche che lo occupano, questo nostro poeta napoletano da molti anni è su la breccia, sempre pronto in difesa d'ogni ideale di bellezza, sempre egualmente alacre e giovanile. E tutte le manifestazioni dell'ingegno suo, sono le varie espressioni di un medesimo entusiasmo, di un medesimo amore e di una fede unica. Da quando dirigeva la *Flegrea*, a questa recentissima pubblicazione dei suoi sonetti, egli ha saputo conservare pure e al di sopra della vita quotidiana, tutte le qualità della sua anima innamorata del Bello, in una ricerca continua di nuove e più squisite espressioni pel sogno che chiudeva in se stesso. E il segreto che questi sonetti esprimono con la loro fiorita, è una aspirazione continua verso la gioia del canto: da prima per mezzo di una lode ascendente di tutte le creature che hanno nel canto la loro ragione di vita; poi per una celebrazione di luoghi, di paesi, di momenti della natura, nei quali il poeta, vivendo nel silenzio della sua anima, ha raccolto le voci di tutte le creature e di tutte le cose canore; e ne ha portata l'ebbrezza; e finalmente per una più intima inspirazione, che dà vita ai fantasmi e alle visioni più personali del Poeta.

Come si vede pur da questa sottil trama ideale che collega tra loro le varie parti del volume, il Forster

felice del suo dolce immaginare

ha con i suoi sonetti espresso una grande varietà di sogni e di fantasmi, e in ogni aspetto della natura che i suoi occhi abbiano scoverto, egli ha colto le immagini per la sua fiorita. E tutte le affida al « breve ed amplissimo carme » al sonetto dalla struttura ferrea, così chiuso in sè stesso, perchè dice egli stesso:

Immaginare un dì tanto mi piacque
per mio richiamo chiedere in un nido
unico gli usignoli, e con un grido
dire l'amore che già troppo tacque.

Così, dal suo nido, egli canta

. . . . quando il nuovo cor s'accende
nel canto come un orto in sua fiorita,

così dal suo nido egli chiede

. . . . . . le armonie sonanti
per celebrar le gioie della terra
con musiche infinite nei suoi canti.

Tutto il volume è come avvolto - per dir così - da questo ardente desiderio di canto: e il poeta ne è indotto qualche volta involontariamente a una ricerca di effetti musicali che nocciono ad alcuna delle sue visioni, avvicinando la sua poesia a quella « musica di parole » sì cara ai decadenti francesi. Potrei come esempio di ciò citare qualche immagine incerta e non chiara, come:

l'ire dei monti, folgori interrotte,
nel turbine si scontran con le meste
spemi dell'acqua, tremule nel vento,

dove è per lo meno audace parlare delle *spemi dell'acque*. Ma contro questo difetto o questa tendenza difettosa, sono ben più numerosi i sonetti ricchi di immagini fresche e vivaci, sì che per essi ben possiamo ripetere col Forster stesso:

E il canto nasce e via per l'aria vola
soffio dell'albe, fiato dei tramonti
palpito vivo in musica parola...

Per questi sonetti, che dànno al Forster un buon posto tra quanti in Italia oggi coltivano la poesia, sentiamo che egli è riuscito nel suo scopo ideale, da lui annunziato col verso luminoso del Machiavelli:

« fare il suo triste tempo più soave. »

M. T.

* Diretta da F. T. Marinetti, da Sem Benelli. da V. Ponti ha incominciate le sue pubblicazioni, a Milano, *Poesia*, una rassegna internazionale che riunisce i versi migliori dei migliori poeti. Ne è elegantissima l'edizione, ornata di finissimi disegni di quell'Alberto Martini del quale abbiamo veduto interessantissimi *bianchi e neri* all'esposizione internazionale d'arte a Venezia.

* E pure a Milano, una rivista di un genere che mancava in Italia, ha incominciato a comparire. Del *Teatro Illustrato* che, con magnifiche fotografie illustra artisti, autori e scenarii, è direttore il Notari e vi ha chiamati collaboratori i critici teatrali di ogni parte d'Italia. Dell'*Hermes* vi collaborerà Nello Puccioni.

* **Nello Puccioni** pubblica nel fascicolo del 1. Maggio 1905 della *Rassegna Nazionale* un articolo di critica su *La prima esposizione d'Arte Toscana*.

* **Carlo Fontana**, scultore noto ai frequentatori delle esposizioni veneziane, ha compiuto un bel bozzetto per un monumento a P. B. Shelley da inalzarsi a S. Terenzo sulla spiaggia che il poeta abitava. Vi è raffigurato Prometeo che liberatosi, dedica col suo fuoco la lapide al suo genio liberatore. Il monumento, se non mancasse slancio per le cose grandi e belle, dovrebbe sorgere per sottoscrizione nazionale.

* **Fabio Bargagli Petrucci**, il colto gentiluomo senese che custodisce ancòra nell'anima, fra i pochi, il senso della vita storica della sua terra, pubblica presso l'editore Olschki una vasta e ponderosa opera in due volumi intitolata *Le fonti di Siena e i loro acquedotti*. Magnifica è l'edizione, ornata con belle xilografie del nostro Doudelet. Di questo libro interessante, che raggruppa attorno alla fortuna delle fontane la vita artistica militare politica civile commerciale dell'antica Siena, avremo occasione di riparlare più diffusamente.

* **Giuseppe Vannicola** ha pubblicato un bel volume *De profundis clamavi ad te*, con buone incisioni di Giovanni Costetti.

* Il valoroso amico e collaboratore **Riccardo Forster** ha pubblicato in questi giorni, pei tipi della « Società Editrice Meridionale » un volume di versi dal dolce titolo: *La Fiorita*. Il libro è diviso in cinque parti: Il Canto; Acqua, cielo, monte; I Termini; Il zolfo; L'uomo. Ne parla diffusamente in questo numero dell'*Hermes* il nostro Taddei.

* **Antonio Cippico** ha dato, nella *Nuova Antologia* e nella *Tribuna*, interessanti saggi della sua versione in ritmi nitidi e robusti di alcune canzoni, fra le meno note e fra le più belle, di *Federigo Nietzsche*. Il volume che tutte le contiene, *La gaia Scienza*, è uscito in luce, nella nuova veste italiana, presso l'editore Bocca.

* **Romolo Caggese** ha pubblicato per i tipi di Bernardo Seeber *« Un comune libero alle Porte di Firenze nel secolo XIII (Prato in Toscana) »*. Attorno alla vita medievale della piccola città artigiana l'autore ha raggruppato e ritratto gran parte della politica dei Comuni italiani nel Dugento.

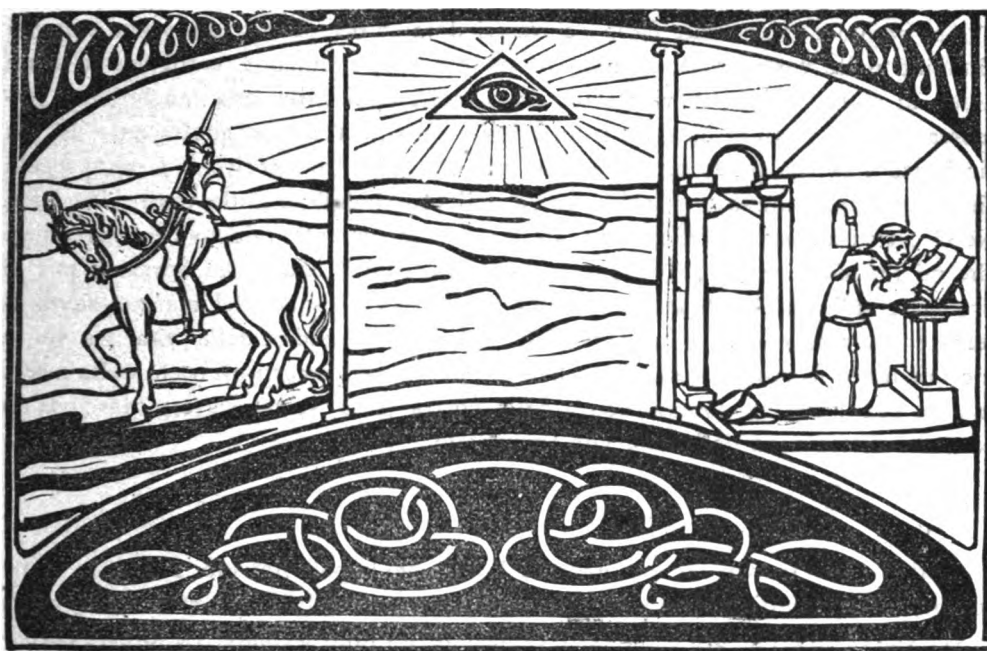
* **Angiolo Silvio Novaro** pubblicherà fra breve *la Casa del Signore*, un volume di poemetti, Egli è fervido e silenzioso lavoratore e l'opera che uscirà dalla sua solitudine sarà indubbiamente degna della più viva attenzione critica. Ne parleremo a lungo.

* Tra i numerosi volumi pervenutici in dono, notiamo: **G. De Rossi**: *Baciami e poi*... (Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, Roma, 1904) il romanzo di un adolescenza, che si finge raccontato in una sera dall'autore del libro alla sua donna, romanzo stato scritto dal De Rossi una ventina d'anni fa, più volte ristampato e che ha veduto ancora la luce, proprio non sappiamo per qual motivo; **Diana Toledo**; *Dall'ombra, versi* Caltagirone, Napoli, 1905.

* La Rivista *Libri ed Autori* di Paolo e Zina Orano ci prega di annunziare che ha ripreso le sue pubblicazioni — mensili, in 64 pagine — arricchita di contenuto e migliorata nell'edizione.



*Il Direttore:*
GIUSEPPE ANTONIO BORGESE.
*
*Il Gerente responsabile:*
ULDERIGO BULLI.

*Finito di stampare in Firenze il dì 16 di maggio del 1905 pei tipi di G. Spinelli e C.*

# LETTERA AI MAREMMANI

" Legem ergo destruimus per fidem?
Absit: sed legem statuimus. „

I.

Repubblicani delle antichissime città maremmane; abitatori solitari della regione più triste e più selvaggia d'Italia; uomini del monte e del mare, io che tra voi ebbi la mia origine lontana e fui cittadino nella repubblica che vi domò e vi asservì, io che vi amai per la gloria delle vostre magnifiche storie e venni tra voi fanciullo — e l'anima mia s'aprì alla meraviglia ardente della terra che vi fu madre — a voi oggi mi volgo dalla solitudine, poi che non posso recarvi io stesso la mia parola. Uditemi, uomini della Maremma d'Italia. Le tombe enormi di un popolo che tra le montagne ed il mare nelle antichissime selve e nelle paludi silenziose, gettò le basi delle sue città dimenticate; le mura ciclopiche onde furon difese le città dei titani; le pietre che ancóra rimangono, siano in nostra presenza, e assidiamoci noi alla loro ombra sicuri. E guardiamo presso le mura degli etruschi, che furono i nostri padri, guardiamo le mura che noi costruimmo pietra su pietra, per la grandezza dei nostri condottieri, per la libertà della Repubblica nostra; guardiamo le rovine dei castelli che, fondati da noi, noi abbattemmo quando la possente voce della patria superava ogni voce dell'arte e l'ardore delle battaglie distruggeva la vita degli uomini e la vita delle loro opere magnifiche. Le tombe solenni del popolo etrusco e le nostre chiese e i castelli secolari attestino la continuità tradizionale del popolo maremmano. La ricchezza selvaggia delle annose foreste, della selva vetusta ove ebbe la sua tomba una meravigliosa città d'altro tempo, annunzino la perenne forza della terra madre, a cui voi, uomini rudi e solitari, date ancóra, per la sua fecondità, l'aiuto della vostra fatica.

Io voglio dirvi perché, figlio dei vostri dominatori senesi, mi senta con voi cittadino nelle vostre città, montanaro su le vostre montagne, e sul vostro mare uomo di mare. Voglio dirvi perché, dopo molti anni dalla mia fanciullezza trascorsa fra voi, quando un'altra terra d'Italia mostrava a me adolescente la sua ricchezza e la sua potenza, nell'anima mia d'improvviso rifiorirono i sogni sepolti sin dal tempo lontano e m'ebbi ancóra nell'orecchio l'eco delle vostre leggende. Nella cattedrale austera d'ombra religiosa appresi io dalla mia madre le preghiere che mi furono care; nella cattedrale di Massa, ov'è il Santo che dorme e pur vi protegge, vidi per la prima volta le tombe cristiane segnate nel marmo sovra la terra e sovra le pareti: il mistero della morte e il gaudio della vita, tra voi, a me fanciullo, fecero pensosi gli occhi che guardavano incerti gli occhi della madre mia; e sentii che ne' lontani secoli della vostra terra selvaggia era nascosta la sorgente sotterranea della mia vita immortale.

## II.

Mi si rivelò tra voi che non è morta la vita del popolo italiano. Presso le vostre tombe, presso le antiche mura de' vostri castelli, tremai talvolta, se un'onda di vento passò veloce su gli alberi, e le foreste cantarono un inno secolare. Le foreste dormivano nel silenzio gioioso della loro vita vegetale. I sepolcreti etruschi e i castelli medioevali, nascosero gli ultimi eroi, i figli ultimi ond'erano stati forse atterrati per impeto di combattimenti, e solo il loro nome, solo il nome ch'essi ebbero dai morti, rimase nella memoria, segno del compiuto dominio. Ma talvolta, nella mia fanciullezza m'accadde di fissare con occhi folli di spavento l'incendio di qualche selva maremmana. Il fuoco nella notte saliva alto sul vento, il chiarore ardente si spandeva su i monti, faceva sanguigne o color bronzo le valli, giungeva al mare, al lontano mare pallido sotto la luna, che s'inoltra nel grande arco del golfo lungo la dolce e triste riviera. E allora, io pensavo, allora le selve si spalancavano, le valli sonavan di grida, il silenzio vasto era interrotto dalla violenza della sciagura: ogni clamore, ogni lungo urlare di lupo, ogni bestemmia, ogni supplicar d'uomini s'udiva e la selva ne echeggiava e ne echeggiavano le tombe nascoste, le città sepolte, le mura diroccate. Fino da allora, pensando le mura investite dalle fiamme, mentre il pianto umano vegliava su la distruzione, ho sentito nell'anima mia ripercosso il dolore degli uomini della montagna e del bosco; ho sentito il dolore della distruzione, come se le fiamme assalendo le rovine murarie, offendessero una mia casa, un mio tempio, una città mia; ho pensato ch'io rimanessi senza la mia patria, ho creduto che in quel punto i miei concittadini morissero; ho preveduto le lacrime mie, quando, cessate le fiamme andando pellegrino a visitar l'arsa foresta, fra i tronchi anneriti e combusti, tra le molte ceneri a terra, le rovine mi fossero apparse piú tristi, e anch'esse forse con qualche traccia dell'incendio recente per l'edera e il muschio bruciati ne' loro ciuffi di foglie piú vecchie.

Poi, quando talvolta mi assisi al sommo d'una muraglia, stanco pellegrino, tutto il dolore di chi seppe la sua patria distrutta passò nell'anima mia. Io non vidi piú d'intorno a me un mondo finito, una città morta, una tomba di secoli lontani. Mi parve che le pietre ammucchiate dinotassero la rovina recente; mi parve che su le fondamenta oscure sepolte tra l'erba e pur visibili nelle cavità del terreno, ieri stesso sorgesse una casa e in quella io fossi nato, io non morto, io sopravvissuto alla città mia per continuarne la stirpe. Fin che mi credei solo fin che il silenzio della foresta assolata nell'afoso meriggio estivo fu intorno a me

ininterrotto, ne' miei occhi era lo spavento del naufrago, nell'anima mia era l'ansia del profeta e del creatore di una dinastia. Sarei arrivato io solitario alla riva? m'avrebbe còlto la morte nel cammino? quale abisso m'aspettava? tra quali rupi era invisibile il mio sepolcro montano? Temevo io la mia prossima morte e che la nostra stirpe terminasse con me. Ma nell'anima mia era un orgoglio vasto, una volontà possente che dava attività immaginarie al corpo addormentato. La città ch'era distrutta dalle fiamme, il popolo che dormiva sotto le pietre ruinate per me sarebbero risorti, per me avrebbero avuto la loro vendetta. Non è figlio che ami la sua stirpe il quale in sé non senta la necessità della vendetta contro chi uccise il suo padre; non v'è cittadino che ami la sua patria, il quale non difenda il terreno sacro dov'egli nacque a prezzo del sacrificio di sé stesso, contro ogni nemico anche piú forte di lui. Or la natura era il mio nemico possente; gli elementi stavano contro di me fatali: ed io li avrei dominati. Far si che da me una stirpe s'eternasse erede della nostra schiatta gloriosa, fu l'orgoglioso desiderio che mi sorrise nel mio sogno della morta Selva Vetleta.

Ma quando d'intorno a me dopo lunghi tratti di via solitaria, in qualche vasto campo ricolmo di grano maturo, udii lontanar la voce dei bifolchi e dei falciatori, grave come l'opera lenta, stanca come l'ora solare, una febbre gioiosa assalì l'anima mia d'improvviso. Intesi allora che la nostra stirpe non per anco era morta; intesi allora che la terra selvaggia ove città antiche morirono, dove le mura gloriose rovinarono, - ancóra vive ed è feconda di suoi figli, che l'amano e che non si profanarono d'estraneo contatto. Pensaste voi mai, o cittadini di Massa, che dall'unità italiana recente, quella non formata dal popolo, nessuna eco a voi giunse che v'allontanasse dalla vostra tradizione? Sapeste voi che - solo guerriero dell'ultima rivoluzione per l'Indipendenza - passò fuggiasco a traverso le selve, discese alle vostre pianure, s'imbarcò sul mare vostro l'eroe fiammeggiante, vittorioso condottiero di Mille, che meglio vide la forza nazionale del popolo d'Italia e gettò le basi della sua dinastia sacra alle vostre genti? Incolumi voi siete, o maremmani, dalle profanazioni del tempo.

E io so di un vecchio santone che visse nella leggenda della oscura Sovana, all'ombra della gran cattedrale. Irta di rupi nella cavità dei monti, solitaria e mortifera sorge l'antichissima Sovana, città etrusca oggi morta. Le tombe etrusche, simili a forni sacri la cingono d'una vasta corona - solenne in quel poema di pietra come una descrizione d'armi ne' poemi di Grecia o una lunga genealogia di guerrieri ne' poemi degli ebrei e degli indiani. Ella nel mezzo sorge come una immensa rovina, chiusa nelle sue ferree mura, limitata da porte, deserta enorme bruna nelle sue povere case, verdeggiante in ogni dove per muschio secolare, per edera abbarbicata alla pietra, nelle cavità delle mura, alle finestre, alle colonne infrante. Poche persone, vecchi, donne, arsi dalla febbre pallidi per la maledizione dell'aria che uccide, popolano la via non breve, da una parte all'altra fino alla cattedrale. E la cattedrale, morta anch'essa, ha una luce dolorosa che copre le sue vecchie pareti di pietra, avvolge la forza rude delle sue colonne, dei suoi altari scolpiti: e fa piú misero il nuovo arredo sì semplice, gli altari male ornati, le panche logore, le porte che piú non sanno chiudere, quasi sentissero che la morte è passata e che ormai è inutile per loro vegliare. Colà, dicono, visse un gran mago altra volta, il Vescovo Greco, colui che ebbe semplice vita e austerità sacra nell'anima ed ammonì i suoi concittadini.

Fin che i cittadini di Sovana seppero combattere per la patria loro e su le mura ondeggiò un vessillo che fu libero, e dalla torre le campane gloriose canta-

rono l' inno della battaglia, fu salva Sovana che i secoli non hanno distrutta. Ma nessuna gloriosa vita le rimase poi che nella lotta fatale vi fu chi s'arrese al nemico. Quando arse e disperse, le schiere di Sovana non volsero la fronte contro la furia senese, quando con l'arme nel pugno, colmando le vie di sangue, come fiumi, i senesi giunsero alla torre, afferrarono l'alta campana, la strapparono dalla città, come dal corpo di un nemico odiato il cuore, e quella, segnacolo di vittoria, condussero in Siena, il Santone sovanese, colui che fu detto il Vescovo Greco, predisse la sventura ai cittadini. Nessun fanciullo mai più sarebbe nato in Sovana. Da allora fu deserta la città degli etruschi. Vi si recarono colonie d' ogni parte e sempre l'aria nefasta le disperse. Vi generarono i figli delle città più vicine: ma i loro nati fuggirono o furono esuli. Solo i vecchi, le donne popolarono talvolta le mura desolate: e il popolo maremmano seppe nella sapienza del suo proverbio, che Sovana fu maledetta perché fu abbandonata.

E poi che tra voi fu maledetto chi abbandonò la sua patria, per voi io amai con fede la patria nostra, o maremmani; ospite tra le vostre montagne ed il mare, per voi pensai che in Italia - i figli degli eroi che furono - non abbandoneranno nei secoli l'antichissima Patria e la sua Legge necessaria.

III.

E vidi tra voi qual sia la Legge necessaria della Patria — legge divina e legge di tradizione che fa d'ogni uomo un fedele e d'ogni fedele un ré. — Forse a voi dettero il grande esempio i greci, altra volta, o maremmani. I greci sapevano che il loro dovere verso la patria li chiamava a mantener nei secoli la stirpe, per virtù di desideri e d'opere, degna della divinità, ordinatrice di vita. La vita perfetta era eterna, nella divinità. — E sapevano anche che la fatica è la necessità brutale imposta all'uomo perch'egli volontariamente dimostri l'energia del suo spirito in mezzo alle insidie che essa gli prepara. L'uomo era eterno e felice nelle età mitiche e non conosceva fatica. Ma egli volle impadronirsi delle forze materiali; conobbe il fuoco e l'oro, conobbe il bene e il male. E la divinità domandò all'uomo fatto consapevole: « Saprai tu sfidare i pericoli della tua nuova conoscenza? La fatica ch'essa ti prepara — fatica brutale — può se tu non sei forte, abbrutirti: ma tu sarai libero nel tuo arbitrio. A ciò ti conducono insieme la giustizia e la misericordia divina. — Vuoi tu, uomo, che il tuo spirito sorpassi la brutalità della fatica e sia degno della perfezione, in un gran trionfo immortale? »

I greci risposero affermativamente alla domanda di Dio. E ognuno d'essi seppe che l'opera sua era necessaria alla più vasta opera della stirpe ed era sacra alla Patria. Nati in varia condizione, travolti in lavori e in fatiche fra loro diversi, un'unico sogno e un'unica sapienza li faceva eguali verso la mèta comune. La stessa preghiera li affratellava nel tempio, la necessità della legge civile li convocava nelle assemblee, la difesa della patria e della sua legge li radunava nelle file degli eserciti. Ogni atto, ogni nuovo dovere che, volta a volta, la necessità nuova aveva imposti dovevano per tutti divenire espressioni dell' immanente desiderio concorde di perfezione. Tutta la vita per essi era una grande preghiera a Dio: e la grandezza artistica a cui giungevano, era l'effetto immancabile di una tal fede delle anime: perché ne' più varii aspetti cercando la perfezione, ogni anima in sé doveva chiudere il suo mondo e signoreggiarlo ed esaltarlo con la semplicità dei fedeli, con la sicurezza dei re.

Or voi, maremmani, apprendéste l'insegnamento dei greci. Forti del vostro libero arbitrio, sentiste che eravate i dominatori del vostro mondo, e che nella vostra volontà s'adunava, per decreto divino, la sorte della terra onde nascește. Non eravate uomini orgogliosi, armati di disdegno: e né meno anime sbigottite, oppresse dalla livida paura. Sapevate che l'opera materiale è umile, ma nutrivate con essa un sogno divino: e il vostro spirito aveva l'umiltà sacra dell'uomo che piega il ginocchio, ma non abbassa mai gli occhi e la fronte. Il vostro desiderio era senza confine, luminoso, ardente: ma non era frenetico e furibondo. Voi non eravate gli uomini che amano la vita nelle sue diversità. E debole concezione è invero quella di colui che pensa d'esser libero e giovine e ricco d'energie quando ad ogni alba che si leva può chiedere d'appagargli un nuovo desiderio. Compiere ogni giorno un atto nuovo e imprevisto, ogni giorno vivere in un nuovo sogno inatteso non indica ricchezza: non è ricca l'anima ansiosa soltanto d'esprimersi per mille voci varie e contrarie, per mille energie ribelli al dominio dell'ordine. Però che nell'ordine spirituale è la libertà: e voi sapevate, o maremmani, che il desiderio piú vasto è il piú libero e il piú inappagabile; e amavate l'ordine perché piú grandioso fosse il vostro desiderio; e per l'ordine, dovevate tra le mille energie dissidenti, compiere la vostra scelta. Non è grande navigatore colui che abbandona la nave a tutti i vènti; perché le molte tempeste dispersero in vano le sue migliori energie. Grande navigatore è colui che adopra la sua energia a dominare i vènti, con sapiente maneggio del timone, con accorta manovra delle vele: e non ama la morte fra le tempeste, ma il suo dominio dei flutti: e non desidera che un'ultima folle corsa impreveduta sospinga la sua nave ad uno scoglio non visto e la sua nave si sfasci, e il gorgo s'apra e si chiuda su di lei; ma desidera che gli scogli siano evitati, che la nave raggiunga il suo porto, che su le àncore il gorgo si richiuda, nella sicurtà dolce del riposo. Allora egli è vittorioso e felice: perché è vittoriosa la sua volontà. Ché se i vènti travolgono la nave, non egli incolpa i vénti; se gli scogli la sfasciano, non egli incolpa gli scogli; ma sente nell'anima il rimorso della sua deficienza, il tremendo morso della colpa. I vènti e gli scogli, l'aperto gorgo e la strage sono per lui gli strumenti d'una vendetta della Natura, d'una giustizia di Dio, contro la sua anima, impari al gran cómpito nell'ardua prova.

E voi, maremmani, ogni dì foste buoni navigatori. Anche voi non amavate le furie della navigazione, ma il securo porto; anche voi temevate in ogni tempesta una punizione di Dio. Per ciò, mentre le guerre travolgevano intorno a voi uomini ed imperi, voi potevate chiudervi nella dura cerchia dei vostri colli selvosi, di fronte all'ampio arco lunato del mare tra l'isola ferraia e il gran monte argentario. Indi, per le paludi e le pràtora, nei boschi e nelle miniere, sul mare aperto e su la costa, voi lavoravate in silenzio custodi delle tradizioni secolari. A mantenere intatta la stirpe era intesa l'opera vostra, e se talvolta nelle gravi fatiche una calamità vi sorprendeva, voi sempre curvaste la fronte ascoltando l'ammonimento di Dio. Io mi ricordo, nella mia fanciullezza, d'una processione votiva che vidi trascorrere per le belle selve montane. Tre mesi era piovuto su la vostra terra con furia ininterrotta. I raccolti dei campi erano minacciati; la mèsse atterrata; i solchi ancor brulli e fangosi. Avevan pianto tre mesi gli aratori della vostra terra. Or, dopo la lunga sciagura, ogni mattina con l'alba eran su la porta della loro casa e guardavano intorno. Ricordo lo sguardo lento e disperato, fatto di muto orrore e di paura. Rimanevano fermi molte ore seduti per terra, adunandosi a crocchio, piangendo. Talvolta si bruciava l'ulivo benedetto, talvolta si

spargeva l'olio sul fuoco. Vecchi, fanciulli, donne, pregavano con labbra tremanti, cercavano nel loro cuore segreto un fallo che avessero commesso, di che Dio li punisse. E guardavano su lo stollo dei pagliai per vedere s'era intatta la croce e intatto il pentolo; e guardavano se i pioppi e gli stioli eran segnati, dove la vite si affidava a loro. Ma non cessava la furia della pioggia.

E una volta si radunarono nella chiesa del monte. D'ogni parte convennero alla chiesa. I frati del monastero avevano abbandonato al vento la furia veloce delle campane: e or sotto il cielo grigio, sotto la pioggia, passavano a gruppi i montanari verso il portico della piccola chiesa. Vecchi, fanciulli, donne, giungevano in lunghe file salmodianti. I rosari pendevano al fianco delle donne, si svolgevano tra le scarne mani dei vecchi. E tutti entravano nella chiesa del monte, salutati dalla gran tenda rossa che si gonfiava come un vessillo pel vento, gettando un riflesso di luce sanguigna verso l'altare. Entravano in folla, piangendo, pregando; si gettavano in ginocchio, si abbandonavano a Dio, aprendo le braccia, offrendo le palme, in un gridare confuso, lamentoso, solenne. Un frate era all'altare con la sua candida veste. Su l'altare ardevano i ceri in un trionfo di luce d'oro. E il frate pregava con voce sonora, invocava Dio tra i suoi santi, invocava tutti i santi in una dolce gloriosa invocazione, dando ad ogni nome un appellativo di gloria: « Santi, patriarchi, santi profeti, santi apostoli, tutti i santi e tutti gli angeli del Signore, pregate per noi. » — Ed entrarono in frotta i giovani della montagna. Un dolore muto era nel loro volto, una fede disperata chiedeva folle, con impeto d'ira, il miracolo da Dio: « Salvaci! Salva la terra! Salva la sementa! » — Un urlo saliva dai petti dei giovani, un grido dalle donne, uno strano lamento dai vecchi. E il frate faceva segno di parlare; ma l'urlo della folla copriva la sua voce. E un canto passò su le mille anime accolte, un canto sorse, canto d'angoscia, di speranza, di gioia: « Salva il tuo popolo, nostra Signora! » Il popolo si pentiva delle sue colpe, espiava, si batteva il petto, chiedeva pietà. E il frate in un gesto solenne, afferrò una croce, fece cenno di muoversi, additò la porta e fu compreso. « Alla Madonna della Pràtora! » gridò la folla con voce rombante. Conoscete voi, o maremmani, il tabernacolo della dolce Madonna. Piccolo nella sua valle, tra le rame degli alberi, il vostro tabernacolo v'attende nei giorni di dolore. La Madonna ha belli gli occhi che azzurri le diede forse un vecchio pittore senese. E alla Madonna andarono i supplicanti. Il frate con la croce e uno stendardo erano i primi, e dietro la gran folla li seguiva. Vento aspro e ghiaccio li sferzava in volto, impeto di vento tutto spiegava il bel vessillo bianco. E giunsero alla valle i supplicanti, e proruppero nell'inno di gran gioia: « Te Deum laudamus, in te Dominum confitemur. »

La confidenza in Dio dopo la calamità, o maremmani, mostrò allora che non alla Natura voi facevate colpa dei mali onde eravate afflitti. Colpevoli voi, col pentimento potevate ancóra sperare: non oltre il bene e oltre il male, ma nel Bene: non già nella libertà senza freno ma nell'Ordine Assoluto. Voi potevate sperare in un gran sogno, maremmani.

Nella Grazia.

IV.

O maremmani, io compresi quel giorno alla Madonna della Pràtora, l'intima poesia della vostra legge. La vostra legge è fede nel miracolo. Per una colpa vostra accadono le calamità naturali, per una grazia divina, voi siete favoriti nei vostri desideri. La Provvidenza vigila su la vostra guerra e su la vostra preghiera: Dio che vi giudica, vi protegge.

Intorno a voi, i popoli vostri fratelli che nei secoli trascorsi subirono la barbarie e le sue invasioni hanno oggi un disequilibrio spirituale in sè stessi, che li fa scettici e positivisti. La attività del loro pensierò non sorge necessaria dalla attività sentimentale che svolgono. Essi hanno su di sé i secoli e i millenni d'una civiltà che fu dei loro padri, e pure, per i nuovi elementi che li rinsanguarono, sono giovani ed hanno impulsi di popoli non ancor civili. È nella cognizione di tutti che la origine sacra degli italiani fu in Roma, che noi fummo romani e latini, quando la Repubblica e l'Impero imposero al mondo le leggi della nostra terra. E pure, se noi ricerchiamo nella nostra coscienza l'origine della nostra vita sentimentale la prima affermazione lontana della moderna vita degli italiani, noi non possiamo risalire oltre il medioevo, quasi che il Mille, l'anno fatidico, segnasse anche ai nostri occhi il crollo di un mondo anteriore, diverso dal nostro. Figli di Roma, noi sappiamo che in noi una civiltà s'è affermata e insieme aneliamo ad una affermazione di civiltà. I popoli, i quali a traverso i secoli, in un rapporto di equilibrio costante, svolsero attività intellettuali rispondenti e necessarie alla loro vita sentimentale, hanno in sé stessi, non la coscienza di una affermazione di civiltà, già compiuta nei padri, che or debbano con moderne energie rinnovare: ma hanno la coscienza di una civiltà immanente nella loro stirpe, la quale dà di continuo i suoi frutti, sempre coerenti, come anelli di una stessa catena.

Se noi, pure ansiosi di civiltà, pensiamo i popoli dell'Oriente lontano, vediamo che la civiltà loro cento volte secolare non mai s'interruppe, e continua oggi, e può adattarsi compatta ai varii mezzi meccanici che i secoli le offrono. Forse non sempre quei popoli sono gli autori dei mezzi meccanici di cui si servono. Forse talvolta, dopo decine di secoli di veglia attiva, sono stanchi e riposano a lungo, per decine di secoli. Ma il loro riposo è come il sonno del giusto, non è un medioevo che abbatte e sconvolge se anche di nuovo creerà. Dormendo continuano a sognare. I loro sogni son forse più meravigliosi delle loro opere, e per i sogni essi anticipano tutto un programma di attività futura. Poi, nell'alba, quando si destano, si meravigliano della luce nuova che intorno a loro, senza la loro fatica, s'è formata; ma vigili e pronti, ben memori della loro vecchia esperienza ininterrotta, si giovano della luce nuova come di un loro strumento, e riprendono l'opera per altri dieci secoli di attività magnifica. L'equilibrio continua, fecondo ed augusto nella stirpe; e la espressione morale significativa del loro equilibrio è lo stoicismo, il sentimento ragionato, il coraggio fatto di meditazione; le loro eccellenti virtù sono il dominio di sé stessi, la prudenza, la prontezza nell'atto.

Gli italiani, intorno a voi, o maremmani, non hanno l'equilibrio spirituale che può determinare nei popoli lo stoicismo. Essi sanno che la fede, la dottrina morale da cui i maggiori trassero le affermazioni di vita, sono morte con la civiltà dei maggiori: pur si sentono giovani, aspirano a nuove vittorie, e per ciò scrutano brutalmente, amano impetuosamente ciò che vedono, ciò che incontrano e che vogliono conquistare. Sono dunque insieme uomini scettici e impulsivi: negano Dio e nell'azione seguono ciecamente la loro legge naturale; rinnegano l'eternità della vita, e son pronti ad abbandonarsi, con slancio, alla morte, come sperandone un premio, una gioia, una conquista; disperano del loro avvenire e lavorano con la febbre di chi abbia una mèta ben chiara da raggiungere. Per trovare un *modus vivendi* che compensi in loro questo disequilibrio, essi si sono affidati al positivismo, che è oggi la loro falsa veste. E in nome del positivismo, non dubiteranno di rivelarsi eretici contro la vostra fede: potranno ridere del vostro culto, se pur v'invidiano per impulso d'animo commosso, e ammirano la vostra tenacia vittoriosa.

Ma voi, rimanete ben più alti dello scetticismó onde siete ravvolti. Voi siete un'oasi sacra nelle nostre regioni invase dai barbari. Fidi alla vostra antichità, voi la continuate compatti. Cóme i vostri castelli medioevali sorsero al lato delle tombe etrusche, e le mura ciclopiche difesero i vostri palazzi repubblicani, così dai secoli giunse intatta la fede vostra. E siete degni della grazia che vi glorifica con i suoi miracoli. « Perchè, voi pensate, se il suo popolo ha fede, Dio non dovrà illuminarlo col suo spirito divino? » I positivisti vi diranno che inalterabile è la evoluzione di natura, che ogni fenomeno segue regolarmente il suo corso, che niun guerriero ebreo può fermare il sole. In nome della legge di natura, essi hanno rinnegato e deriso il miracolo. E vi fu allora una scuola di religiosi-positivisti, pronti sempre a ridurre servilmente la sacra immutabilità del dogma nel mutevole confine delle così dette leggi scientifiche, – i quali vollero ridevolmente conciliare il rispetto per lo svolgersi inalterato della vita fisica, con le sue alterazioni. Paurosi della scienza ma credenti in Dio, dichiararono che il miracolo non avviene se dovrebbe esserne gravemente alterata la vita dell'universo: ma ammisero che Dio può direttamente agire quando l'ordine generale non rimanga alterato. Giosuè non può aver fermato il Sole perchè un'arresto nel movimento planetario avrebbe sconvolto la esistenza universale: ma Cristo può aver fatto risorgere Lazaro, se bene i morti non risorgano, perchè la risurrezione di Lazaro non offendeva lo svolgersi della vita generale della Natura.

E non si accorgono essi che la via media è, come sempre, la falsa. La resurrezione di Lazaro, se risorgere un uomo non potesse, offenderebbe ben più che lo svolgimento della natura fisica: offenderebbe l'ordine supremo, la legge perfetta, negherebbe anzi, sia pure per un attimo, la perfezione della legge e quindi negherebbe Iddio. Il miracolo perderebbe senz'altro il suo autore. L'impossibilità del miracolo, così inteso, non è data dalla maggiore o minore offesa alla legge naturale; ma dalla offesa alla legge naturale. Il concetto di quantità, rispetto a Dio, non ha valore. Il fermarsi del Sole avrebbe prodotto un'alterazione che equivarrebbe all'alterazione prodotta dal risorgere di Lazaro. Le conseguenze spaziali e temporali non esistono di fronte all'eternità. Nell'eternità, quella che a noi appare legge di progresso, evoluzione fenomenica, diviene coesistenza perfetta di creature immutabili. E se il miracolo non avesse altra difesa, i positivisti avrebbero avuto ragione.

Ma voi, o maremmani, voi gente di fede vivace, ben sapete che il miracolo non è alterazione di leggi naturali. Dio non muta ciò che è nella sua volontà. Ciò che è eterno, non muta. Ma la divina volontà premia il giusto e punisce il colpevole. Il mondo reale è una proiezione della volontà divina che ha voluto far l'uomo consapevole della sua natura, libero del suo arbitrio, responsabile del suo merito. Ma tutto è nell'eternità ordinato per il trionfo dell'uomo. L'evoluzione, il progresso naturale, sono le apparenze fallaci di una vita che in realtà varca i limiti del tempo; ma l'uomo non può esserne lo schiavo. Esse convergono a lui, nel tempo, perchè si identificano con lui nell'eternità. E tutto lo svolgersi della vita fisica è ordinato verso l'uomo, da Dio. Dio non cambia la sua legge per colpire, per favorire un uomo: ma la sua legge favorisce o colpisce l'Uomo. Dio non cambia il mondo naturale per una grazia o per una pena speciale: ma il mondo naturale è preordinato verso quella grazia o verso quella pena. La voce del Figliolo dell'Uomo dalla solitudine dell'Orto parla degli uomini a Dio: « videant claritatem meam quam dedisti mihi, quia dilexisti me ante constitutionem mundi. » E l'atto che mostra il compiersi in un uomo di un lungo ordine di forze naturali, l'atto

che fa coincidere l'uomo con la legge naturale, che sopprime la apparenza fallace di tempo e di evoluzione, per rivelare l'eternità, quest'atto di divinità, di redenzione o di condanna è la grazia o è la pena che attendono gli uomini di fede vivace, – è il miracolo.

Sentirvi creature di Dio nel miracolo, fu ciò che vi fece tremare l'anima di gioia pura, o miei fratelli della Maremma bella. E se voi udiste, nella sventura, l'ammonimento sacro, in Dio confidaste, per essere degni di riceverne grazia viva. I vostri occhi, profondi d'interna luce come le vostre selve, — ansiosi di scrutare e di scegliere, come gli occhi di chi molto scavò nelle miniere — aperti e luminosi per la consuetudine del mare nostro, che v'incanta con la sua distesa infinita, i vostri occhi furon pieni di lacrime, e l'anima vostra fu colma di dolcezza, quando un segno di Dio vi disse puri, e fu monda ogni anima di colpa. Voi guardavate nel mare lontano. La luce era sul mare e il mare calmo. E una barca dell' isola ferraia veleggiò verso il lido a Populonia, una barca che aveva come vela l' ala aperta d'un angelo e correva senza toccare le onde, e intorno tutti i delfini sorgevano. E comparve su la prora il gran Vescovo simile al suo Rabbi « alto vestito d'abito talare e cinto il petto d'una fascia d' oro. E il capo di lui ed i capelli erano bianchi come neve bianca, ed i suoi occhi erano fiamma di fiamme. Erano i piedi come l'oricalco qual' egli è nell'ardente fornace; dalla sua bocca uscivano parole come un suono di molte acque. » E come lo vedeste egli protese la sua mano su voi benedicendo. Voi correste dal Vescovo Cerbone. Ed egli in mezzo a voi, per pasturarvi, passò come la grazia del Signore. Dalle sue labbra quando vi parlava piovevano le rose. Contro il peccato vi dava la fede, contro il nemico anche vi proteggeva. Venne Totila e i barbari con lui. Prese il vescovo in lacci e in mezzo agli orsi lo condannò. Ma gli orsi di montagna furono mansueti per lui. Venne un angelo e sciolse le catene: e il Vescovo fu libero: e andò per voi a Roma pellegrino, navigando per mare fino ad Ostia. Ma non aveva remi per partire: e le oche bianche ressero la barca come cigni notanti, ad ali aperte. E quando ritornò per le contrade era una festa di fiori e di canti, e per tutto la gioia del Signore. Poi, un giorno gli angeli discesero e trasportarono lui morto alla sua Chiesa. Sul suo passaggio lungo la marina fiorivano le rose: i fanciulli spandevano fiori e foglie, le campane suonavano a distesa, libere e sole, senza mano d'uomo. E fu portato dentro la sua tomba, dove ora veglia nella Cattedrale. Il miracolo vostro era compiuto.

Per questa poesia del miracolo voi, cittadini di Massa, dalla tomba del Santo; e dalle antichissime tombe voi tutti, o maremmani, imparaste a condurre la vostra vita gloriosa. Sopra una tomba maremmana, io lessi un giorno la grande parola di nostra gente. Fu la tomba di un monaco teologo che avena un nome angelico - Michele: e voi, profeti della vostra storia, scolpiste sul sepolcro la parola splendente di fede e d'amore. Credere ed amare bisogna e dall'amor nostro e dalla nostra fede trarre il nostro nome migliore: fede ed amore c' inspirino la vita. Questo è necessario:

**Dogmate et amore ex vita nomen.**

## V.

Per ciò che amaste, per ciò che credeste, o maremmani, sapeste affermarvi nelle vostre città, regolare la vostra vita, stabilire i vostri governi. Fede ed amore, coscienza di responsabilità e fede in Dio, a voi dettero l'alto concetto di giustizia, che fu il fondamento delle repubbliche vostre. Dalle necessità del giudizio, nasce-

va la potestà sovrana dei vostri antichissimi re, che ancor dormono nelle tombe etrusche; dalla necessità del giudizio, si formava la signoria feudale dei vostri castelli nell'alto medioevo; dalla necessità del giudizio sorgeva la libertà dei Comuni.

Un proverbio sapiente degli slavi afferma che il Re giudica. E sempre i vostri re giudicarono. Nel concetto dell'antichissima gente, il Re era ancôra il sacerdote del popolo presso la divinità: giudicava nel nome di Dio. Nel concetto dei servi della gleba e degli armigeri devoti al feudatario, Dio vegliava e proteggeva le armi del signore, ch'erano dispensatrici di giusta morte al loro rivale in duello, al loro nemico in battaglia, ai loro sudditi in pace. Nel concetto delle vostre libertà comunali, ogni cittadino fu direttamente consapevole della giustizia divina. Sorte a difendere contro l'ingiuria dei signori divenuti tiranni la loro vita indipendente, le corporazioni degli artigiani, liberando il popolo dalla servitù della gleba, già rendevano una responsabilità giuridica agli emancipati dal giogo. E poi che ognuno d'essi, libero e responsabile, divenne nelle corporazioni elemento non di sola ribellione all'antico regime, ma di protezione pel diritto conquistato — nel seno del popolo, si affermarono come diritto privato, le linee maestre di una legge nuova, che imponevano nuove condizioni di vita. Il Signore, non più poteva trattar come giudice i sudditi. Dio abbandonava la sua grave tirannide dimentica della giustizia; Dio era col popolo. Le classi plebee, della gente lavoratrice e detentrice delle ricchezze che dalla vostra gloriosa fatica si formavano, stabilivano ogni di più nettamente le salde catene di interessi, che determinavano un vero indirizzo politico della loro azione privata. Or quando la difesa del loro interesse riusciva ad assorbire, come atto supremo di vita, ogni energia degli uomini che abitavano le vostre terre fra le montagne ed il mare; quando le classi di coloro che erano desiderosi di giudicar degli uomini e degli eventi secondo la loro nuova giustizia, divenivano partiti cittadini, e lottavano per la conquista della autorità del governo; allora la nuova giustizia direttamente si imponeva al Governo. L'antico regime doveva subirla per non rimanerne soffocato, fin che tutte le vecchie forme non sparivano di fronte al trionfo delle repubbliche popolari.

Sempre e presso tutti i popoli i governi si formano per la difesa di un diritto e di un interesse privato che si sia imposto, come interesse fondamentale, alla vita della intera nazione. Gli uomini che volta a volta da Dio hanno la rivelazione della sua giustizia, essi assumono volta a volta il reggimento dei popoli. Ma quando gli uomini sono scettici e hanno perduto la coscienza di questa loro divina potestà, costante nella storia dei secoli, allora la vita dei popoli è fiacca, manca nei dirigenti la sicurezza della santità di ogni legge, sono oscure le trame della politica, l'idea di giustizia si fa incerta e non chiara e le nazioni sono travolte alla rovina. La decadenza comincia e le nazioni saranno schiave dei barbari. Perciò nella vostra fede fu la difesa dei vostri governi, e voi rimaneste incolumi dalla barbarie, o maremmani.

Se da Dio era la giustizia, Dio era con voi e con la Repubblica vostra. Voi sapevate che ogni reggimento di popoli che abbia salde le basi della sua vita, è sempre ed immutabilmente una teocrazia. La Provvidenza divina giudica delle nuove necessità materiali che nei tempi si formano per gli uomini nel loro rapporto sociale: e per la loro necessità rivela ciò che secondo la sua immutabile giustizia è necessario. Ma il concetto di giustizia e di governo, s'è in rapporto con i mutevoli interessi materiali ed economici della società, trascende da questi interessi ed appartiene alla eterna verità di Dio. Chi lo dimentica, non potrà saggiamente governare. Voi, per questo, vi affidaste in Dio: da quando con gli etruschi adoravate la

divinità nei vostri re, e per la loro grandezza immortale anche nella tomba preparavate una reggia, - fino a quando il feudatario imponeva il suo stemma alle vostre proprietà e il suo vessillo alle vostre schiere per diritto divino; da quando trovaste una difesa per le repubbliche comunali nell' affidarle al supremo dominio di Cristo — rex regum — fino a quando in mezzo alla decadenza e alle lotte pel risorgimento d' Italia, v' affidaste con slancio compatti, voi maremmani, all' idea generosa di colui che a fondamento della nuova Italia e della sua politica poneva, come principio indispensabile, un concetto di religione nazionale: — e voi sapete ch'io parlo del grande genovese, Mazzini. — Sempre per voi, nella vostra azione e nella vostra fede, i governi sapienti e durevoli furono teocrazia. La eternità di Dio assicurava per essi l' eternità sicura di esistenza. Variando la apparenza formale secondo le variabili manifestazioni dell' esistenza e del lavoro degli uomini, essi si ordinavano in una catena sola, rami di un unico tronco sorti per forza di un' unica radice ben salda nelle cavità sotterranee.

E quasi a mantener libera l' aria intorno all' unica pianta ognor viva, perchè potessero i suoi rami espandersi, i suoi germogli formarsi e fiorire e tutte vibrare al vento le foglie; quasi perchè sentivate che grandezza per gli uomini e per i popoli non è tanto dove è vastità di territori, sì bene dove è libertà di vita e libertà di sogno, sembrò che voi voleste liberar per quanto era in voi da ogni estranea contingenza i vostri governi, e isolarli, e in apparenza rimpiccolirli, limitandoli ai confini d' una città e d' un contado. Voi avevate nella vostra legge, quello che fu anche il pensiero dei greci, cioè che la repubblica perfetta sia la più piccola, il popolo migliore quello che nel limite della sua città circoscrive le basi necessarie alla politica del suo governo. Piccole erano le vostre città e piccoli i governi: ma se ciascuno, libero perchè più solo, distintamente riaffermava Dio, grande era ed immutabile e giusta la legge della vostra terra e per essa la vostra gente, maremmani. Nella piccolezza apparente, giustizia più vera, e per ciò più vasta e migliore, poteva amministrarsi; nella brevità del confine, la razza poteva mantenersi più pura e perciò sfidare trionfalmente l' avvenire dei secoli. Se ogni città era in diretto contatto con Dio — REX REGUM — ogni cittadino era più prossimo a Dio e Dio era nella coscienza di ognuno. La vostra piccolezza era la sapienza di colui che chiuse l' eternità nel limite grafico di un piccolo cerchio, e pose la divinità entro il piccolo cuore dell' Uomo. Dio, regolatore della vostra politica, diveniva, in un continuo contatto, giudice di ogni singolo Cittadino. Per ciò la responsabilità del vostro atto era soltanto di fronte a Lui. Poi che Dio, giudice di tutti, giudicava i singoli, voi sapevate che nessun uomo ha il diritto di giudicare l' uomo. Dio disse: « Chi è senza peccato, scagli la prima pietra ». E gli uomini restarono fermi. Tutti — dice S. Paolo — hanno peccato, e tutti hanno bisogno della gloria di Dio. Il cerchio è piccolo, ma sarebbe follìa volerne conoscere il principio e la fine; il cuore dell' uomo è angusto, ma sarebbe follìa per gli estranei volerne penetrare l' abisso. L'uomo è impenetrabile per i suoi fratelli. Perciò solo Dio giudica delle intenzioni. Ministro di Dio in sè stesso è, per le sue intenzioni, ciascun uomo: gli altri uomini son ministri di Dio per gli effetti della azione umana. Ciò che sembra più grande ed è più piccolo, cade sotto i loro sensi. Due sono i tribunali, unico il giudice. Per ciò, se l'unica fonte si distingue in due rivi, i rivi sono impenetrabili, e non mai la legge mortale può indagar l'intenzione degli uomini.

Questa che fu la vostra sapienza, sembrò immoralità ed ingiustizia. Dissero che il vostro giudizio era sommario, dissero che la vostra pena non calcolata per la responsabilità delle coscienze, ma per la gravità dell' atto, era barbarie e tor-

tura: e vi condannarono, rei d'aver sancita la legge del taglione. Voi che voleste l'uomo libero di fronte a Dio, sembraste crudeli a chi, cieco, vide la somma afflizione dell'uomo nella sua sofferenza fisica. Non sapevano gli stolti che soffrendo si può gioire; non sapevano che l'anima di sangue non si macchia; non sapevano che il dolore delle membra fa l'uomo più solo in mezzo agli uomini e chi in mezzo agli uomini è più solo è più libero, e chi è più libero è migliore, e chi è migliore è più felice in Dio.

Per ciò amate anche oggi colui che nei tempi moderni vi volle liberi e soli, Mazzini. V'insegnò anch'egli che soffrire è gioire. Leggeste le sue parole che egli scriveva alla madre? Lontano dalla patria egli che tutto della patria viveva; lontano dalla madre, egli che nella madre aveva la sua coscienza, lontano dalla donna che amava, egli che sempre credeva nel conforto degli angeli custodi. A Londra era, nelle città delle nebbie, che a lui giovane e ansioso di vita, negava anche il pane. Non aveva denaro, soffriva la fame, soffriva il freddo, era solo, e gioiva. Ogni sua parola è un grido di gratitudine a Dio: ogni giorno che passa è un giorno di trionfo per lui; vince sé stésso, egli è felice nella solitudine sua. E l'accusarono di viltà perché non combatté su i campi di battaglia. Ma non voi l'accusaste, o maremmani. Dalla sua sofferenza voi bene imparaste a soffrire. Per il suo coraggio, nacque il vostro coraggio. Per le sue miserie, amaste il sangue che sgorgasse dalle vostre vene e a lui vi facesse fratelli.

E quando il migliore tra i fratelli di Lui, l'eroe biondo, l'eroe fiammeggiante passò, una schiera dei vostri seguiva la sua camicia rossa, o maremmani; la vostra folla baciava l'impronta dei suoi piedi, toccava il lembo del suo grigio mantello, vedeva in lui biondo e sorridente, il nuovo Rabbi e nei suoi occhi azzurri la buona novella. Passò fuggiasco per tutte le selve e il mare vostro gli dette securtà. Cala Martina dolce nel tuo silenzio, azzurra pel tuo mare, sacra nei nostri cuori! Partì nel palischerno, verso l'isola aspra solatia, ov'egli pasturava le agnelle, dove il suo cuore è accolto, e che è per noi come il cuore selvaggio d'Italia. E quando dall'isola sua bella e dallo scoglio ligure, salpò coi Mille su le due navi, messaggero di morte e di vittoria, Talamone nostro, armò per la battaglia il braccio ai forti. Tutta la Maremma seguì con la speranza viva l'eroe che veleggiava. Calmo era il mare e lene il vento. Passò sul vento la canzone lontana. Sopra il mare, dalle nostre foreste alta sorgeva. E la terra anche quel giorno fu monda e fu sacra. O maremmani, sia consacrata sempre così, pel vostro sogno, e per la vostra vittoria.

## VI.

Voi vincerete, o maremmani. Voi e i vostri fratelli delle altre regioni che rimaneste incolumi tra le montagne, tenaci nell'amore e nella fede, voi siete la viva speranza d'Italia, o maremmani.

Udii lamenti, udii bestemmie, udii preghiere pel vostro dolore. Lividi volti e tremito di febbre io vidi in voi. Sotto l'arsura per le vostre vie, vidi la solitudine infeconda delle gran piana, che giungono al mare. Ma dal mare, per le foreste, la sera sorge il vento, o maremmani: e canta la vostra canzone. Soffrite, soffriste. Felici voi, uomini che sapete soffrire.

Derisero colui che disse: nel dolore è la redenzione degli uomini. Esaltarono la vita per le sue gioie, e parvero gioie a loro le ebbrezze più crudeli, e la loro gioia era fatta di spasimo, nella frenesia del godimento, nella cecità del desiderio. Non è questa la gioia vivace. La schiuma del mare in tempesta è bella, ma non

è segno di gioia. La gioia vivace è nella tranquillità, è nel mare che si riposa dalle sue furie, nell'onda che lascia trasparire il fondo, nella foglia che trema a pena sul vento dell'alba, nell'occhio dell'uomo che guarda con mansuetudine, nell'anima del fanciullo, nel cuore nostro quando trabocca di tutte le parole più semplici e più chiare. La gioia è di là dal dolore, è sopra il dolore, è sola nel dolore. Non temete, o maremmani, di soffrire. Vi piange l'animo che la vostra terra non dia rigoglio di messi? Vi piange l'animo che i figli dell'Italia nostra dimentichino nella lor febbre di lavoro le vostre regioni, e non solchino le vostre vie con gli ordegni della loro potenza, e non chiedano alla terra tutto il grande tesoro nascosto ch'essa può dare? Maremmani, per la vostra sofferenza sarà più grande domani il vostro conforto. Lasciate che i tesori si accumulino nelle profondità della terra. Lasciate che il rame fiammeggiante e il ferro bruno giacciano sotterranei per molte delle vostre montagne. Lasciate che sotto gli alberi gravi di foglie, nell'ombra, sia solida la terra e che il sole non l'avvolga col suo ardente amore. Lasciate che l'acqua ne' paduli ristagni, che l'aria sia grave, che gli uomini muoiano. Il dolore vi tempra; il giorno della resurrezione vi troverà più audaci, più pronti, più vivi di prima. È così fatto il cuore dell'uomo. L'uomo è nato per la libertà, per amare la libertà dei suoi atti e dei suoi sogni, delle sue conquiste e delle sue parole. E se un'avversità lo ferma nella sua corsa, e nel difficile cammino che amava, pel quale si affaticava, con occhi ansiosi di luce, in un delirio di attività disordinata, in un succedersi di sconforti e di speranze, di tormenti e di felicità; se a un tratto un ostacolo è insormontabile, ed egli è prigioniero, immobile, senza più possibilità d'azione oltre il suo desiderio, — la cupa disperazione lo vince, il dolore grave che dai suoi occhi gli proietta ombra sul mondo, avvolge per lui tutte le creature, tutte le cose belle ch'egli pur ama, con l'amarezza della nostalgia che gli piange nel cuore. Ma a poco a poco, quando per l'abitudine la sofferenza fisica, è diminuita, egli si accorge che la sua solitudine non è una morta gora. Si accorge che sulla superfice dei laghi i più chiusi passa il vento, e l'acqua ha lunghi brividi, che la sconvolgono fin nei suoi gorghi profondi. Il dolore intorno a lui ha fatto come un gran cerchio magico che avvolge la sua solitudine. Ma la sua solitudine è il cono della montagna, la vetta nuda che sorge oltre le ghirlande selvagge ed agitate dal turbine dei castagni frondosi e degli altissimi abeti. La sua solitudine nel cerchio di dolore è il canto umano che sorge in mezzo alla sinfonia dell'orchestra, è la preghiera del fanciullo nel coro degli uomini lamentosi, è la carezza d'un'ala di rondine che tocchi volando la fronte del moribondo, mentre intorno a lui, nel sangue, si perde la immensa distesa di cadaveri sul campo d'una battaglia. La furia del dolore è ciò che lo sepera dal mondo, ove le gioie sono più piccole, più gravi, più impure. Anche nella pianura senz'alberi, intorno alle montagne selvose il sole splende vivo. Ma nella pianura dov'è la luce, non è la libertà che sola permane nel silenzio senza limiti del vertice.

Nel suo silenzio, l'uomo diviene allora un centro di attrazione misteriosa, una forza secreta e pare che gli uomini lo vedano senza comprendere. Gli uomini pensano che è freddo il vertice della montagna, pensano che sia compassionevole la solitudine del dolore. Talvolta, nella loro cieca pietà, sentono per il pensiero del dolore umano angoscia grave nell'anima loro, e fuggono colui che soffre, per timore del suo soffrire, come se egli più non potesse vivere, più non potesse sperare e non potesse più amare. E colui che soffre rimane solo. Ma allora gli altri non sanno, come si fa in lui profonda la sua vita, la sua speranza, il suo amore.

I suoi occhi acquistano una penetrazione strana; il passato e l'avvenire sono chiari per loro; il cuore degli uomini è chiaro per loro. E non odiano più perchè vedono la miseria di coloro che altra volta potevano odiare e ne hanno una infinita pietà. Non odiano e amano. Amano d'un'amore grande, lento, che avvolge tutto d'un movimento largo e solenne, che tutto chiude in sè nel cerchio silenzioso e misterioso delle sue vaste ali. Amici e nemici, deboli e forti, tutti sono attratti inconsapevolmente nel cerchio dell'amore umano. E colui che soffre, guarda. Sente che i suoi occhi sono già più puri, ma vorrebbe purificarli ancóra. Nell'anima sua è un infinito desiderio di abbandono, un infinito languore, un infinita mansuetudine. Sente tutte le sue antiche colpe e non se ne vergogna più, non cerca di mascherarle, di attenuarle, di difenderle, perchè sa che ora ha il coraggio di confessarle. Egli apre l'anima sua in ciò ch'essa ha di cattivo, perchè tutti, se vogliono la vedono; e non parla mai di ciò che v'è nell'anima sua di buono. Ma la sua bontà è nei suoi occhi, ed egli lo sente, e vorrebbe talvolta per fino nasconderla, ma sente che non può sente con terrore ch'essa vibra nelle sue parole, gli trabocca dall'anima ed egli ha paura di sè, ha paura di cadere in una nuova colpa, nella colpa di colui che si compiace della sua virtù — e rimane sbigottito allora — e non osa più parlare, e tace. Tace a lungo, aspettando. Nell'anima sua è l'ansia del miracolo che avverrà. E il miracolo avviene. Sorge l'alba novella che parla al suo cuore e lo libera. Di nuovo egli sente che la bontà chiusa nel suo segreto trabocca: ma è alta, libera, pura in un inno che non è d'orgoglio, ma di gratitudine. È un inno per le creatura belle di Dio che sale dall'anima a Dio. Sente allora l'uomo ch'egli è polvere, ma sa che potrà sorgere a Dio; sente che il suo animo ancór non è mondo, ma sa che ogni giorno potrà più purificarsi. E allora il suo dolore trascorso gli si rivela come un bene grande. Non lo teme, più, non soffre più. Egli risorge al Sole, alla vita, all'opera. Dal suo animo sorgerà libero l'inno che gli canta follemente nell'anima. Una tenace volontà è nell'anima sua divenuta sicura di sè. Nessun'opera, nessuna fatica, nessuna sofferenza e nessuna guerra e nessuna strage più lo spaventeranno. Solo avrà orrore del suo peccato, e pur non ne sarà vinto. Egli, con fede vivace, con ardore di lavoro assiduo, vorrà ancóra dal nuovo peccato risorgere verso la vetta che ben vedrà, sempre più alta e pur sempre più vicina. E se delle sofferenze antiche qualche segno materiale rimarrà con lui per tutta la vita, per sempre, egli non maledice quel segno. Perchè per esso sa che ricorderà, sa che per esso rivivrà ogni giorno un'ora del suo dolore, e il mal serpe, il cattivo desiderio, il peccato, non turberanno più con le false loro apparenze di gioia e di ebbrezza, la tranquilla serenità del suo spirito, ebbro di vita, esuberante di giovinezza, incapace di sostenere in silenzio l'infinito fiume di felicità che tutto lo inonda, lo pervade, lo ricolma e lo redime.

Perciò non dovete temere, o maremmani . Anche a voi il vostro dolore darà la gioia pura. Io dissi che nel vostro cuore selvaggio, nel silenzio delle vostre selve, dalla cavità delle vostre miniere, dalla solitudine grande e luminosa del vostro grande mare, sorgeva e si perdeva una canzone perenne, una infinita melodia di vènti. Ma già nel giorno della nostra speranza ecco che, per il vostro dolore, voi non sapete più sostenere i vostri inni in silenzio. Non solo essi echeggiano nei canti d'amore e di fede; non solo nei lunghi stornelli vesperali noi li udiamo lontanare con malinconia. Ma dal vostro cuore una voce è sorta, dal vostro mare, dai vostri monti, dalle vostre miniere sorse un poeta, e cantò. Selvaggio era il suo cuore, aspra la sua chioma, grifagni gli occhi suoi. Sorto nell'alba, folle cavalcò

come un giovine domatore delle vostre pianure, e il suo canto fu di ribellione e disse a Satana un suo grande inno di gioia. Egli era il pulledro indomito che tentava coi duri zoccoli la durezza della pràtora solatie. Ma dopo la furia incomposta, la vista del mare lo soggiogò. Una voce di donna lenta, augusta, « piena di grazia e di soavità » percorse, in un brivido lungo e solcò l'anima sua. Egli sentì allora un desiderio nostalgico verso le lontananze di sogno onde quel linguaggio si puro, traeva la sua origine prima. Sognò i boschi della Versilia, fratelli dei vostri, ed il bel mare, e udì, nell' incanto della loro luce l' eco dei canti d' amore del trecento italiano. Di quell'amore si nutrì, di quella luce gioì, di quelle canzoni fu pago. Non erano esse le canzoni che erravano tra la terra e il cielo, per l'ondeggiare degli alberi? Non le aveva udite fanciullo, quando i cipressi di Bólgheri chiudevano a' suoi occhi il tesoro dei loro nidi e dei voli? L' anima sua fioriva di voci lontane, di canti, di voli. Amava. Amava tutte le creature e tutte le divine armonie della vita; gridava a tutti gli uomini di non odiare, di non piangere più e di gioire e di credere e d' amare. E disse la sua parola di profezia:

Il mondo è bello e santo è l' avvenir.

Tutti coloro che dissero bello il mondo e che con impeto si abbandonarono alla speranza del loro avvenire ebbero un inno che sorse dal cuore del poeta, o maremmani. Dalle antichità più lontane, egli evocava gli spiriti degli eroi che ebbero fede ed amarono. Udiva il loro volo silenzioso passare e trascorrere per le strofe ch' egli modulava sul ritmo vasto degli antichi cantori. Come a continuare la fede e l'amore egli riconduceva l'antico ritmo alla vita moderna. Intrecciava l'agilità della saffica, la vastità dell'esametro, con la giovine baldanza dell' endecasillabo nei suoi sonetti, e d'ogni verso si liberava, verso la luce della sua immortalità, l'anima di un eroe che aveva ispirato il suo amore. I giovani guerrieri, ed i ribelli di Francia, gli imperatori romani e il cavaliere leggendario della rivoluzione italiana, il poeta delle crociate innamorato della sua principessa lontana, e il poeta innamorato del mare, naufrago nel mare tirreno, tutti sorgevano dal suo cuore nell' inno. E l' inno suo convergeva verso la città madre d' inni, verso la reggia d' ogni gloria e degli dei. Ricca di sogni, colma d' immagini, sonante « nell' aere di Roma » lanciò il poeta l' anima altera, volante.

Altera, come intonasse il canto di mille orchestre ch' egli udì sorgere vittorioso, nel fremito dei sonanti metalli, quando ascoltò la voce dell' altro poeta, Riccardo Wagner. Volante, perché egli sapeva che tra' lauri anche la sua canzone come la canzone di tutti i poeti d' Italia, avrebbe in eterno sospirato per noi, verso ogni miracolo di gentilezza, verso ogni immagine di purezza e di soavità.

E al vertice, il cantore di Satana pose la luce di Dio. Colui che aveva decapitato i re, s' inchinò a una regina; colui che aveva maledetto la barbarie ecclesiastica, s' inchinò nell' umile chiesa a Maria. Salve! disse alla Regina, con un saluto vibrante ancor della solennità dei suoi ricordi Ma il saluto alla Regina fece più tranquillo il suo spirito. Si sentì più solo e più libero. La solennità divenne mitezza e salutò Maria con un'*ave*.

E non sorgerà dal cuore vostro, dalla fede di tutti, quel saluto mite, quell'*ave* del vostro poeta, o maremmani? Non sentiste che il poeta era il segno della vostra forza e della vostra gloria? Voi tremaste quanto egli vide tramontare le stelle in mezzo al mare e pareva a lui che le stelle morenti fossero i canti suoi che morissero entro il suo cuore. Tremaste dubbiosi. Sentiste che una malinconia profonda v' era in quel tacersi improvviso di colui che v'aveva dato una voce sì alta: e con

infinito sconforto guardaste il tramontar delle stelle anche voi, silenziosi tutti come Giosuè Carducci, il vostro grande fratello poeta della Maremma e d' Italia.

VII.

O Maremmani, tramontano le stelle sul mare, ma per risorgere; e i canti che si spengono nel cuore del poeta, rivivono eterni nel cuore di chi lo ascoltò. Tutti in Italia udimmo la voce del vostro poeta, tutti udimmo la voce vostra, o maremmani. E perché quella voce amammo e amiamo quel poeta - in voi, nella vostra grandezza, fu viva agli occhi nostri la gloria e la grandezza d' Italia.

I barbari che hanno devastato molte delle nostre regioni, non profanarono il tempio sacro della nostra fede: il dubbio che assalì le nostre energie, non soffocò nella sua ombra, la fiamma nascosta che voi nutriste nei secoli.

A voi, maremmani, io ho recato dalla mia solitudine le parole che fiorirono nel mio sogno, quando percorsi le vostre regioni. Le ho recate a voi perchè celebrando la gloria dei vostri antichi, esse siano un ammonimento vostro e dei figli. Ma vorrei che tutti gli Italiani udissero qual' è la vostra forza e qual' è la speranza che si può trarre da voi e da tutti i popoli delle nostre più belle regioni, i quali tre le loro montagne vegliano aspettando il giorno del loro trionfo.

Non è morta la giovinezza d'Italia, o maremmani. Io venni tra voi come colui che voleva evocare una terra di morti e la vostra vita mi soggiogò. Vidi la vostra legge di tradizione, compresi la vostra coscienza di responsabilità, amai la vostra fede, conobbi la forza dei vostri governi. Sentii allora, che nessun ostacolo né palese né occulto poteva insidiarsi, anche nelle vostre sofferenze. Amai la vostra sofferenza e la gioia che ne sorgeva e il poeta che se ne faceva interpetre. Maremmani, le parole di fede che io vi ho dette, non sono soltanto per voi: sono per tutti i fratelli d'Italia.

Tutti d'intorno a voi lavorano con febbre. Vi dicono di dubitare? E pur s'affaticano. Vi dicono di rinunciare alla lotta? E pur lottano. Vi dicono che si sentono vinti? E ogni dì crescono le loro vittorie. Il loro malcontento è la loro forza: nel loro desiderio è il pericolo pei nostri nemici. Ma quando saranno pronti, quando basterà che una parola passi perché si animi un coro e che una favilla s' accenda perchè un' incendio divampi; allora, nel giorno della guerra e del trionfo, dalle alpi e sul mare voi discenderete, redenti, o maremmani, voi uomini solitari delle più solitarie regioni d' Italia. Con gioia, con speranza ripeteremo le vostre parole di fede.

Soffrire è gioire. Guardate le vostre miniere, i solchi dei campi, l'ombra delle foreste. Vivono di leggende e di canti: nàscondono tombe e resti di antiche glorie. Ma non sono una ricchezza viva, una speranza che brilla pel nostro avvenire? Guardate il vostro mare che s' inoltra nel grande arco lunato del selvaggio litorale, e fiorisce tutto d' isole e di scogli che hanno nomi aspri o hanno dolci nomi di fiori. Quel mare nasconde vecchie navi sepolte, è tomba di eroi che gli chiesero il riposo. Ma non è pure la speranza vivace della nostra patria ? Egli che nascose la reggia di Nettuno non è il mare della vittoria latina? Per ciò oggi non dovete temere e la vostra sofferenza e dovete ancórà e sempre sperare.

Repubblicani della mia vecchia Maremma, uomini dei monti più sacri e del mare più azzurro d'Italia, oggi il giorno atteso è vicino: tra i colli e la pianura del Lazio la gran madre d'uomini, pel suo gran sogno, in voi spera.

Roma, o maremmani vi attende.

MARCELLO TADDEI.

*66 * HERMES*

## LA MADONNA DELL' IMPRUNETA.

Luca, al monte che veste una pineta
al fonte che vi canta una canzone
qua fosti, e tu scolpivi al solleone
tu pregavi nell'ore di compieta.

Creata fu la tua opera lieta
per prezzo di una moggia di carbone,
e vi chiudesti, ieratica prigione,
la selvaggia Madonna all' Impruneta.

E a' piedi tu le componesti il fregio
col frutto originario in questo monte:
il frutto non vedrà l'occhio suo regio,

ma sentirà, se ancor sul figlio inchini,
pungendo le narici attorno al fonte
l'antico suo aromata dei pini.

## IL GIGLIO INCORONATO.

Non più del tuo palagio nelle sale
minacciano i Priori contro a Siena,
nè i tuoi vescovi, o Giglio, tra la piena
officiano il Batista in càttedrale.

Languida nel pallore sepolcrale
or s'avvizza la tua forza serena,
poi che lo stelo come una catena
ti strinse la corona granducale.

Non con un cerchio d'oro s'avvilisce
la tua virtù o al tuo destino i termini
si piantano, che oltre varcherà.

Ché se un alito il tuo seme rapisce
i calici purpurei tu germini
per le ghirlande della libertà.

## SANTA MARIA DELLE GRAZIE.

Erba chiomante, altrove io t'ho veduta
altra: da poi che una marmorea mole
rapìa faville sfolgorando al sole
e te n'ardeva ch'eri a lei cresciuta.

Qui vigili una loggia, non premuta
se non dal piè del vento che redòle;
e la loggia odorata di viole
quattrocent'anni e più di te è vissuta.

Per le colonne del color del cielo
dagli zoccoli al fusto e ai capitelli
salė il tuo succo come in uno stelo.

Oh Benedetto e il fratel suo Giuliano!
oh le rèdole i rivi i fossatelli
che corrono pér gli orti di Maiano!

## NEL PALAZZO DEL T.

*A Nello Tarchiani.*

Nello, ove un dì ridevano alle feste
le principesse dotte del Poeta
oscurammo la nostra anima lieta
fra i tristi sogni e le ruine meste.

Languivano i Giganti nelle teste
bestiali; e sol fe' l'ansia nostra quieta
la loggia che inalzò dall'arsa creta
l'architettore d'Isabella d'Este.

Sotto gli antri che schiudono i suoi archi
l'aquile voleranno a farvi il nido
sbattendo l'ale su per le colonne.

Ma se oltre quel limite tu varchi
sotto la luna in aria senza grido
muovono a danza cavalieri e donne.

## A JOSÈ MARIA DE HEREDIA NEL GIORNO DELLA SUA MORTE

### IV OTTOBRE MCMV.

Poi che del cesello sull'acuta
traccia v' inaridirono occhi e mani,
e dietro i vostri bei sogni profani
forse anche avete l'anima perduta,

una gente mirabile venuta
a voi dai regni e i secoli lontani,
Papi Vergini Re Guerrier sovrani
chiusi d'orgoglio nella faccia muta,

tutti, o José - Maria de Heredia,
dai vasi le medaglie gli ostensorii
le daghe che gemmaste d'un Trofeo,

oggi sorgono in lunga teoria
e gravati di porpore e di ori
vi compongono il funebre corteo.

LUIGI DAMI.

L'autore che, se non altro, sa ciò che è poesia, e sa a quante fatiche, sforzi, tentativi debba sottomettersi chi vuol fregiarsi del nome ambito; oggi che poeta si fa chiamare e la gente corrivamente chiama non pure chiunque abbia messo assieme un po' alla rinfusa qualche sfilata di parole accentate metricamente e rimate; ma anche qualsiasi radunatore di un po' di prosa di dubbia italianità e grammática, diposta a mo' di romanzo o di dramma; avverte chi legge che, per la tenuità dell'ispirazione non dà soverchia importanza a questi suoi sonetti. Con ciò però non dice che essi sieno freddi esperimenti retorici: che, sempre, l'ispirazione fu sincera e spesso nel giro dei suoi quattordici versi egli ha racchiusa e condensata la gioia e la malinconia di giorni ed ore che non scorderà.

Inoltre, come per altri suoi versi gli fu mosso appunto di oscurità, egli ad agevolare la lettura di questi porge qualche notizia di fatto: ma non commenta nè spiega; che se l'oscurità derivi da incertezza di immagini o falsità di espressioni non vuole sfuggire il biasimo del lettore.

Per il primo sonetto ricorda che una etimologia leggendaria fa derivare il nome di *Impruneta* da *in pineta:* e che Luca della Robbia creduto autore del tabernacolo nella collegiata del paese ha appunto composto il fregio dello zoccolo con foglie e frutti di pino.

Il secondo allude al Giglio repubblicano di Firenze cinto a mezzo dalla corona medicea. Tale stemma ricorre in più luoghi: l'autore ha avuto in mente quello esistente nella decorazione della Cappella de' Medici a S. Lorenzo.

Il terzo fu ispirato dalla Chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Arezzo, adorna del famoso portico di Benedetto e Giuliano da Maiano, che sorge in mezzo a un prato come il Duomo di Pisa.

Il palazzo del T, del quarto sonetto, è come ognun sa il palazzo mantovano già residenza estiva della Corte ducale costrutto e adornato da Giulio Romano. I Giganti da lui ivi dipinti danno il nome a una delle sale: la loggia che si nomina è quella del giardino.

Del quinto, infine, composto alla maniera del poeta che vi si celebra, il quarto verso è suggerito dal sonetto *Le vieil orfèvre* che nel libro dei *Trophées* è tra quelli su le *Moyenâge et la Renaissance.*

# LA STORIA DELLA CRITICA ROMANTICA IN ITALIA (1)

chi sia oggi tra noi acuto conoscitore dell'attività giudicatrice estetica, e prenda ad osservare tutte le successive guerricciole che i nostri letterati del secolo XIX ingaggiarono in nome della critica, cotesto accanito ed interminabile duello non può non suggerire — io penso — la stessa precisa impressione che deve fare ai pesci una battaglia navale combattuta dagli uomini. M' immagino che nelle calme profondità dell'Oceano il merluzzo debba dire allo scombro: Amico, che gente è quella lassù che si squarcia e s'ammazza alla superficie dell'acqua, mentre c'è tanto spazio libero al di sopra e al disotto di loro? E lo scombro (bisogna supporre uno scombro provvisto di una certa vernice filosofica) risponderà: È gente simile ai nostri colleghi più bizzarri ed infatuati, che non vedono le mille prede del mare, e s'azzuffano per un marcido filo d'erba che qualche acciuga di vista debole, credendolo forse un lombrico, tenta d'abboccare.

Critica classica e critica romantica lottavano disperatamente, con uguale odio, sopra un piano artificiale ch'entrambe avevano accettato come campo di lotta, ma che si trovava infinitamente al disopra, o meglio, al di fuori delle questioni che credevano d'affrontare. Il sangue delle loro ferite scivolava sulla superficie delle cose, inutilmente; le armi loro, per quanto acuminate, non riuscirono quasi mai a scalfire cotesta superficie di esteriorità, e tanto meno ad investire la sostanza medesima dell'arte.

I due avversarii avrebbero dovuto giudicare, nelle opere, le anime: il loro sguardo invece non arrivò nemmeno ad abbracciare la proporzione dei corpi; si contentò soltanto di vedere se le vesti erano eleganti o dimesse, decenti o sfrontate, antiquate o *dernier cri*. Cosicchè rispetto al fine che si prefiggevano, critica classica e critica romantica rasentarono il vaniloquio. Ma intanto, accalorandosi entrambe nella disputa, fecero trasparire l'indole

(1) G. A. Borgese: *Storia della critica romantica in Italia*. Napoli, edizioni della *Critica*; 1905.

genuina dei loro respettivi combattenti; si lasciarono andare a gesti, a grida, a paradossi, a confessioni che, se non condussero alla soluzione del problema per cui s'erano mosse, ebbero modo di rivelare le tendenze più riposte degli spiriti che militavano nelle loro file.

Il libro del Borgese, acutamente diretto a indagare le abitudini spirituali dell'epoca romantica, s'è trovato condotto dalla stessa forza delle sue argomentazioni a constatare una verità che apparirà forse nuova a molti e spiacevole a qualcuno: le idee madri della critica ribelle, annunziata in sull'alba del secolo passato con un clangore di trombe e un tumulto di voci che sembrano appena uguali a quelli con cui si bandiva la rivoluzione imminente, non furono che travestimenti più o meno ambiziosi dei canoni dell'antica critica.

Aristotile e gli alessandrini, Orazio e gli umanisti avevano posto a fondamento del giudizio l'imitazione del vero. A questo principio generale accompagnavano altri precetti i quali non erano in sostanza che limitazioni e restrizioni del criterio della mimesi realistica, limitazioni e restrizioni volute o da ragioni storiche o civili o politiche o sociali; non mai veramente da ragioni artistiche.

Dal punto di vista della sua funzione civile e sociale, l'opera d'arte doveva tendere alla moralità; per una necessità di misura, di garbo, di buona educazione che le epoche più fiacche (e quindi bisognose di velare con i bei modi la loro stessa impotenza) risentivano, l'opera d'arte doveva inoltre lasciarsi guidare dal gusto direttivo del *non troppo*, o sia della convenienza e della decenza. La copia fedele del mondo sensibile, rivolta con moderata finezza a dimostrare il bene, equivaleva per i giudici del Classicismo alla bellezza.

Ora, quando il Romanticismo dichiarò la guerra con un furore da neofita a questo vecchio modo di considerare le cose dell'arte, quale segno di fede inalberò egli? Nient'altro che il seguente: « L'arte imita il vero al fine di giovare dilettando. » I ribelli, come ognun vede, rovesciavano il tiranno giurando il suo stesso vangelo. Poichè anch'essi ponevano la verità come cardine della poesia; e v'accompagnavano anch'essi specificazioni e limitazioni suggerite dalle loro volontà sociali, politiche, filosofiche, scientifiche. Il precetto dell'ufficio morale dell'arte rimaneva intatto; il concetto della convenienza, apparentemente diverso ma in realtà appena trasformato, rimaneva del pari. Per *bontà* si intendeva la *bontà cristiana;* per *convenienza* si intendeva la convenienza ai nuovi tempi ed alle aspirazioni della nazione, cioè il *relativismo storico.* (1) I fantocci si vestivano alla mo-

(1) Questa singolare affinità che hanno tra loro, come indirizzi critici, i *grata thyma* dei classicisti e l'uso comune ai romantici di reputare più o meno belle le opere d'arte secondo che fossero più o meno prossime ai costumi del popolo a cui si volsero, mi sembra sia sfuggita all'attenzione del Borgese. Tutt'e due nacquero da un sentimento comune di convenienza ai bisogni morali del tempo in cui sorsero. Tutt'e due ebbero una parola rivelatrice che fu cara ad entrambi per la medesima ragione: il *mostruoso.* Tutt'e due combatterono ferocemente il mostruoso: gli oraziani, perchè - dicevano - ciò che è grande non si deve accoppiare

derna, ma erano per questo meno fantocci? Erano essi, sopra tutto, fantocci sostanzialmente disuguali dai primi?

L'opera del Borgese conchiude in modo negativo.

Avanti di arrivare a questo resultato, non mai raggiunto prima di lui perchè nessuno prima di lui aveva impostato e assalito il problema, il Borgese s' indugia nella disamina d' ogni tortuosità che la linea di svolgimento dell' attività critica descrive, non solo tra il Foscolo e il De Sanctis, limiti della trattazione, ma fino dai più remoti conati di critica classica. Ed in questa ricostruzione oltremodo lucida e chiara, sobria e rigorosa, egli ha modo di gettar fasci di viva luce ora sulla coscienza di un'epoca, ora sull'indole d'una poesia, ora dentro l'anima d'uno scrittore, in maniera che accanto alla continuità delle argomentazioni si svolgono pure in continuità ideale intuizioni felicissime intorno alla vita, al pensiero, alle opere di coloro che in qualche modo parteciparono alle vicende della critica: il Sismondi e il Giordani, estremi difensori della tradizione secolare; il Leopardi, che annientò il gusto e la sanzione dell' antica poesia in quell'aspro conflitto interiore fra la sua fantasia e il suo sentimento; Giovanni Berchet, che fu tromba ed araldo alla rivoluzione romantica; G. D. Romagnosi, che ne fu il moderatore temperato; il Visconti, che ne fu il legislatore; il Manzoni, che può a buon diritto esserne detto il pontefice massimo o l' evangelista dottrinario; il Tommaseo che ne fu il guerriero instancabile; Antonio Rosmini, il metafisico; lo Scalvini e il Tenca, che ne furono gli entusiasti sentimetali, gl'innamorati ciechi e folli; Ugo Foscolo, che tradusse la teoria astratta dei Romantici in azione pratica e feconda, inaugurando così la storia letteraria; e finalmente il Gioberti e il Mazzini, ristauratori, benchè ancora timidi ed incerti, della visione ideale nell' arte, apostoli un po' esclusivi della funzione sociale di questa, ma non ingloriosi precursori di Francesco De Sanctis.

L'opera del Borgese ha dunque un valore duplice: quello di interpretazione dei metodi critici che fiorirono, e poi sfiorirono per rifiorire, da

---

con ciò che è umile, nè i serpenti con gli uccelli: i Berchettiani, perchè - dicevano - gli enigmi mitologici, le vetuste liturgie degli antichi, le loro Veneri, i loro Dei fatti di bassezza e di turpitudine, sono mostruosità inconcepibili alla ragione dei moderni. I precursori d'Orazio, gli Alessandrini, ebbero più cari Euripide ed Apollonio che non Eschilo ed Omero; i precursori del Berchet, gli Ossianici ed i Cesarottiani, ebbero più cari Voltaire e Macpherson che non Eschilo ed Omero. Gli uni e gli altri fuggivano un ugual tipo di grande poesia. Le parole onde rivestirono le ragioni della fuga erano diverse. Ma non erano affini, per avventura, i veri motivi e gl' impulsi determinanti la fuga?

Che la mia ipotesi non è fallace, lo dimostra questa controprova: tanto la tendenza classica alla convenienza quanto quella romantica alla concordia fra artista e popolo, rimanevano in ambi i casi sempre *tendenze*, e non diventarono mai regole. E come vanamente chiederemmo ad Orazio una conciliazione teorica fra il consiglio (il lettore avverta che non dico: la regola) che egli formula e le eccezioni che ammette, altrettanto vanamente pretenderemmo dai romantici la dichiarazione esplicita che la rispondenza alla storia sia la condizione *sine qua non* della bellezza artistica. — Ecco perchè rifuggo dal contrapporre fra loro due termini, che sono facilmente riducibili all'unità.

Aristotile ai nostri giorni; quello di studio psicologico intorno alle anime degli ultimi grandi classicisti e dei maggiori romantici italiani, i quali trasportarono nell'agitata marea delle dispute critiche gran parte del loro fervore, del loro stile, della loro anima contradittoria.

Ecco perchè, anche quando l'autore ci abbia fatto constatare luminosamente la bancarotta della rivoluzione critica che prese il nome di romantica, noi gli siamo in ugual modo grati del lungo cammino che abbiamo percorso al suo fianco. Un nuovo aspetto di quell'ardente ma effimera fiammata di sentimentalità, di sforzi di braccio e di pensiero, di entusiasmi appassionati, di sollevazioni improvvise, la quale parve illuminare a un tratto l'Europa e l'Italia, ci si rivela con evidenza sorprendente. I pesci loicizzanti potranno maravigliarsi di due vascelli ostinati a non cedersi il passo su un punto del mare, a costo della morte o della vita, senza che ci sia nessun visibile risultato. Ma agli uomini quella infaticabile lotta parrà pienamente giustificata, se riuscirà a rivelare il coraggio dei capitani e la grandezza morale delle nazioni che si battono.

***

Tutte le linee di questa storia della critica romantica italiana convergono sull'opera di Francesco De Sanctis. Si può dire che l'affannoso lavorìo compiuto dal pensiero romantico per oltre cinquanta anni sembra avere avuta la sua ragion d'essere unicamente in vista di quel mirabile espositore di concezioni artistiche. Non solo. Ma sembra anche che tutte le sconfitte e tutti i tentativi nei quali il Romanticismo a lui anteriore fallì, fossero diretti allo scopo di consigliarlo affinchè evitasse le scogliere contro le quali i suoi predecessori avevan fatto naufragio.

In questa dimostrazione, il libro del Borgese non teme confronti. La visione del pensiero desanctisiano come resultato di tutte le esperienze dell'attività romantica nella storia, nell'esposizione, nel giudizio, dà al rapidissimo capitolo che è la conclusione e la sintesi del libro, l'importanza di un saggio speciale molto più vasto e più complesso. Perchè lo spirito del critico napoletano vi è stato intuito e compreso come nessuno — se si eccettui il Croce — l'aveva forse fin qui intuito e compreso. L'autore giustifica la brevità dello studio sul De Sanctis, dicendo ai lettori che si riserva di parlarne più diffusamente in un'opera prossima. Tanto meglio. Ma, dal canto mio, affermerei quasi che non ne sento il bisogno. L'anima del De Sanctis domina e signoreggia l'opera presente in tal modo, che difficilmente io credo potrà il Borgese ricostruirla con altrettanta efficacia in una monografia particolare. Nella quale non potrà certo conchiudere diversamente dalle parole che terminano la sua trattazione di oggi: — Il De Sanctis della critica romantica fu l'erede. E se avessero pensato che la sua massima funzione fu quella di ordinare e di approfondire lo scomposto pensiero di una generazione, se l'avessero, insomma, messo più sovente in relazione con i precursori che non con i successori, molti non si sareb-

bero affaticati a cercar soluzioni strampalate di quell'ormai stucchevole questione: perchè il De Sanctis non ebbe continuatori. Non ne ebbe per la stessa ragione che non ne aveva il Manzoni. Perchè egli era appunto l'ultima e la più completa e la più perfetta manifestazione di un'epoca di pensiero. Con la storia egli conclude, con la critica inizia. « Lasciamolo solo. Era uno; ma alla gloria della critica romantica può bastare. »

Con la critica inizia. Sta bene, ma bisogna andar piano; e bisogna — sopra tutto — distinguere. Il Borgese medesimo dimostra che nel De Sanctis l'intelligenza estetica è continuamente subordinata all'intelligenza storica. Non bisogna perdere di vista il fatto che anche laddove egli proclamava i diritti della libertà dell'impressione nel giudizio estetico, tale libertà non oltrepassa mai i limiti che le sono imposti da un ordinamento intellettuale preconcetto: lo schema, cioè, o il quadro di una storia della civiltà mostrata *per mezzo* della letteratura. Sicchè, se nella facoltà di ricostruire e riprodurre l'opera d'arte egli fu di moltissimo superiore agli stessi romantici che sostituirono alla legge della critica vigente *l'impressione*, egli operò tuttavia in modo che le sue impressioni concorressero generalmente a corroborare una legge storica che il Romanticismo gli tramandava. In altre parole, egli definì acutamente il critico « colui che è di fronte all'opera d'arte quel che il poeta è per il libro dell'universo; » ma criticò come se la sentenza dicesse: « il critico è di fronte all'opera d'arte quel che il poeta è per l'universo, di cui abbia però a narrare la storia secondo un piano ideale determinato. »

Tale distinzione mi preme porre bene in chiaro, per combattere un'affermazione troppo recisa del Borgese: che il De Sanctis si fosse definitivamente liberato da *tutte* le tendenze dell'antica critica. In fin dei conti, il nòcciolo bacato dell'antica critica era l'asservimento completo del giudizio estetico alla dimostrazione d'una verità; ora si possono dire *del tutto* immuni da cotesto asservimento il Mazzini e il De Sanctis, mentre in cima d'ogni pensiero stava al primo la dimostrazione di una verità sociale, al secondo la dimostrazione d'una verità pur sempre d'ordine intellettuale, com'era appunto quella del progresso armonico fra vita civile e letteratura? Insomma il De Sanctis nella visione astratta della sua idea poteva concedere alla poesia la piena libertà di rappresentazione; ma appena egli metteva cotesta sua idea a contatto con le cose, la libertà diveniva, di fatto, solamente parziale. (1) I Romantici, mediante un tenue e quasi invisibile

---

(1) L'affrancamento dalla maniera di giudicare propria dei classici, che è quanto poi dire anche dei romàntici (il libro del Borgese ci autorizza a tale aggiunta), sarebbe stata la proclamazione nell'arte del solo *vero* fantastico. Se il D. S., invece che uno storico, fosse stato un filosofo, sarebbe arrivato più facilmente a liberare la sua critica dal giogo d'una *verità* in funzione intellettuale. Alcune sue qualità istintive lo condussero in fatti fino al limite che lo separava da questo nuovo campo di attività critica pura; ma il Romanticismo, vestendolo della sua eredità, facendoselo suo per ciò che v'era di romantico in lui, glielo impedì; e gl'inoculò, senza che costui ne avesse coscienza, un innesto di derivazione classica.

Del resto noi sappiamo che nella critica, nella filosofia, come in molte altre discipline,

velo di storicismo, tenevano ancora avvinto il loro gigante ad un principio della critica *classica*.

Ecco perchè, se non m' inganno, Francesco De Sanctis, sebbene cercasse affannosamente di costituire un nuovo sistema di principii critici che succedessero alle antiche leggi arbitrarie, non lo potè. Da che proviene una parte di quel suo confusionismo ibrido e faticoso? Qualche goccia di vecchio sangue stagnava senza dubbio nelle sue vene nuove e lo ricongiungeva per nascosti legami ai trapassati.

Cade forse, così, anche uno dei pochi ed imperfetti meriti d'originalità che poteva vantare la nostra critica romantica? Forse.

***

Un'altra osservazione il libro del Borgese mi suggerisce. Egli, così acuto indagatore delle più lontane e riposte correnti di pensiero e di sentimento che concorrono a determinare un modo particolare d'intender l'arte e la critica dell'arte, è stato parziale verso alcune a danno di altre che pure meritavano un più ampio ed ordinato esame. Alcune linee ideali ond' è costituito il suo lavoro, sono lacunose; offrono interruzioni e spezzature che noi vorremmo colmate, affinchè possa anche su di esse piovere la luce che inonda le altre. So bene che l'autore mi può obiettare avere egli nel suo lavoro lumeggiate quelle idee che a lui sembrano capitali, e non essere obbligato a dare l'egemonia a tutti i punti di vista sotto i quali è lecito considerar l'argomento. Ed io non intendo infatti muovergli un rimprovero; intendo solamente esprimere un bisogno del mio spirito, sorto in me leggendo il suo volume.

A mano a mano che il rispetto alle regole critiche tradizionali andava attenuandosi, le intelligenze degli italiani, indipendentemente dall' attività critica, si acuivano nel senso della riflessione interiore. In ogni fatto importante o notevole dell'esistenza, le anime tendevano a ripiegarsi attente nella contemplazione della lor vita intima e solitaria. Quest'abitudine psicologica, sconosciuta agli umanisti antichi e nuovi, penetrò a poco a poco nei romantici anche nostrani, sia per l' eccitamento del romanticismo straniero, sia piuttosto — noi amiamo sempre, nè si sa perchè, attribuire all'influenza straniera ogni origine di pensieri e sentimenti nuovi in noi — per via del rinato senso del cristianesimo, grande stimolatore di vita meditativa.

---

un gruppo di tendenze non si sostituisce mai ad un tratto ad un gruppo di tendenze diverso. Ma v' è come un ponte di passaggio, attraversato contemporaneamente dalle une e dalle altre: da quelle che risalgono verso il passato, e da quelle che discendono all'avvenire. Il Borgese stesso mise in evidenza questo fatto quando mostrò come la critica classica continuasse a vivere accanto alla critica romantica; ebbene, lo stesso può dirsi, sotto un aspetto appena più generale, per il periodo desanctisiano: la critica classica, travestita sotto il mantello progressista e moralista del romanticismo, continua a vivere accanto ai primi bagliori della critica moderna.

Avvenne che anche le opere d'arte furono ripensate in noi medesimi. I personaggi dell'altrui fantasia si staccavano dalle loro pagine per popolare di gesti e di voci la nostra contemplazione interiore; si dimenticava di domandare ad essi notizie del mondo esterno, perchè essi riempivano abbastanza bene il nostro mondo. Avvenne che i critici romantici, pur continuando a giudicare in buona fede come critici le opere dell'arte secondo i comandamenti sanciti dall'uso e dalla ragione, le cominciarono, come uomini provvisti d'anima individuale, a ripensarle per conto proprio. Ma non attribuivano, si noti, nessuna importanza critica a tali ripensamenti; avvenivano nel silenzio della loro coscienza; ordinarli criticamente, sarebbe parsa loro una mostruosità illegittima od una eccentricità senza scopo. Agivano come il presidente d'un tribunale, conscio del suo dovere: erano gli esecutori della giustizia e della legge, ma non potevano bandire in pubblico le loro simpatie sentimentali o fantastiche con gl'imputati.

Le parole del Sismondi intorno all'arte drammatica, che al Borgese sembrano a ragione uno sprazzo di pensiero modernissimo e luminoso in mezzo alla schiavitù retorica del giudizio di lui, hanno a parer mio questo carattere: sono una confessione intima. Il Sismondi avrebbe inorridito a dar loro il valore di *opinioni teoriche*. Perciò io credo inutile il tentativo del Borgese di rintracciare un qualunque legame logico fra cotesta fugace rivelazione di indipendenza contemplativa e il sistema di principii professati del Sismondi. Ma io scorgo in questi, data la mia ipotesi, un segno di non fallace importanza.

Finalmente col Mazzini, quella che ho chiamato indipendenza contemplativa, rompe i serrami dell'intimità individuale e comincia ad accampare diritti nell'interpretazione critica dell'opera d'arte. E neppure col Mazzini si può dire che la libera impressione *sostituisca* realmente la legge: egli era troppo classico di sentimenti, nè poteva volere essere anzi tutto iconoclasta dell'antichità. Basti pensare che in fin dei conti non negava che le opere d'arte dell'antichità classica si giudicassero secondo i principii estetici di essa. La libera impressione scavalca vittoriosamente la legge, solo col sorgere del pensiero desanctisiano; benchè la legge cerchi ancora, come abbiam detto sopra, di rincantucciarsi ostinata in un angolo.

Ora, accanto alla storia dei metodi critici, noi avremmo voluto anche la storia di quest'abitudine di ripensamento interno, fatta in gran parte di bisogni sentimentali e di sodisfacimenti personali. Se il De Sanctis vide come un sogno del futuro la critica estetica nuova, a determinare quel sogno aveva contribuito non poco cotesta forza sotterranea dell'anima, scaturita misteriosamente dalle radici del Romanticismo e a poco a poco penetrata nel dominio della critica romantica. Sotto all'indirizzo sentimentale dello Scalvini e del Tenca, che il Borgese a ragione dispregia dal punto di vista d'un organismo critico ordinato, non zampillava fuori, forse, qualche segno della corrente nascosta cui alludo?

E questi segni, ed altri ancora, dal Sismondi al De Sanctis, non era bene indagarli e porli in quei rapporti coi quali sono indubbiamente le-

gati? Avremmo così disegnata nella sua continuità anche una linea che partendo da un ordine di cose tutt' affatto opposto alla critica, termina per rappresentare una facoltà effettrice potente di critica, massime di quella critica per cui il De Sanctis parve l'iniziatore incontrastato.

L'attività giudicatrice dei Romantici, tanto lacera e rappezzata, potrebbe muovere lamento al Borgese d'essere stata privata del suo straccio meno indecoroso.

*
* *

A queste cose che dico, cento altre potrei aggiungerne. Giacchè l'opera del Borgese è una di quelle che afferrano con instancabili tanaglie d'argomentazione la mente di chi legge, e lo costringono *bon gré mal gré* a discutere con lui. Prova manifesta che il lavoro ha vene calde e membra robuste. In un'epoca nella quale con un' idea si fanno dieci libri, è bello salutare la comparsa d' un libro che a mala pena costringe nelle sue dugentocinquanta pagine una fiumana verticosa di idee.

Ma prima di chiudere questa *Storia della critica romantica in Italia,* debbo confessare all'autore di non essere ancora persuaso di quello ch'egli dice intorno alla mancanza di critica nell'età classica dell'arte ellenica; nè so perchè abbia fatto di questa mancanza una specie di postulato alla sua trattazione.

Che nelle commedie d'Aristofane la critica all'opera euripidea sia mescolata spesso con la satira che l'ironista aguzzava contro l'indole atrabiliare e le sventure coniugali del tragedo, concedo volentieri al Borgese; che, malgrado i concetti critici ondè sono zeppe *Le donne alle Tesmoforie* e *Le Rane,* esse non cessino di rimanere nel loro complesso intuizioni artistiche e non dissertazioni di filosofia letteraria, concedo del pari; ma che la base e le radici ultime, onde s' inalza l' architettura satirica di quelle commedie, non sien costituite da un insieme di idee e di gusti ben saldi e determinati intorno alla vita del dramma e alla sua funzione sullo spirito ellenico, nego assolutamente. La riprova è sicura; ed è questa: possiamo noi ricostruire, dalle *Tesmoforianti* e dalle *Rane*, quella che sarebbe lecito a buon diritto chiamare la critica estetica di Aristofane? Sì, lo possiamo; e chiarissimamente.

Anzi tutto bisogna convincerci che, nonostante certe apparenze esteriori (facili ed esser dissipate da un esame attento e intelligente delle due commedie antieuripidee), la cosidetta *misoginia* di Euripide non è affatto, come è sembrato a tanti e come sembra alla prima, il nòcciolo costitutivo di questi drammi. Essi sono rivolti contro l'arte di Euripide. Già Domenico Comparetti tentò felicemente, a me sembra, l'interpretazione delle *Donne alle Tesmoforie* e delle *Rane* in questo senso. E la critica dell'ateniese è diretta alle particolarità della struttura e tessitura dei drammi euripidei, nella prima commedia; è critica più generale e complessa nella seconda, perchè tratta dell'organismo intimo della tragedia, della sua sostanza, della sua maggiore

o minore elevatezza e idealità così nei caratteri come nel linguaggio e nello stile, del suo valore etico e della sua efficacia educativa.

Oltre di ciò, Aristofane medesimo sapeva benissimo di esprimere al suo pubblico, insieme con rappresentazioni parodiche, anche giudizii e concetti acuti di critico; lo prova — se fosse necessario — l'antistrofe seconda del canto corale che nelle *Rane* precede la disputa fra Eschilo ed Euripide intorno alla lingua, al metro, alla musica della tragedia: poichè Aristofane fa dire al coro che gli spettatori ateniesi sono ormai colti ed atti a comprendere coteste sottigliezze d'osservazione; le scuole de' filosofi e de' retori li hanno assuefatti a gustare e a giudicare i libri; onde le loro facoltà intellettuali, acute per natura, sono maggiormente affinate dalla dottrina. Non alle attitudine fantastiche dei suoi spettatori il poeta si rivolge dunque con tali parole, ma alle loro attitudini a comprender la critica ch'egli espone. È evidente, mi sembra.

E la critica d'Aristofane è ben superiore a quella degli alessandrini, d'Orazio, e dei classicisti. È superiore, a mio giudizio, perchè non oscilla tra termini contradittori, nè è fatta tutta di pedanterie formali, ma presenta un organismo semplice, logico, preciso. È superiore, ed infinitamente superiore, perchè ancora ella non s'è avvinta in eterno alle catene che faranno schiava la critica della decadenza ellenica: l'osservanza scrupolosa al vero reale e il rispetto alle buone creanze dell'arte poetica.

Aristofane sentiva attorno a sè, per sicuri indizii, il principio d'una degenerazione della tragedia. Avvertì — il che denota l'eccellenza del suo gusto — che l'ingegno dei creatori del teatro s'infiacchiva, e cercava di sostituire alla potenza espressiva del genio artificii chiesi a prestito o alla retorica, o alla filosofia, o alla mimica, o alla meccanica della scena; intuì quanto poveri artisticamente e moralmente insodisfacenti fossero i ripieghi ai quali lo stesso Euripide doveva ricorrere per puntellare la tragedia già crollante. Ebbene, egli riuscì a formulare la mala tendenza dell'arte euripidea con un pensiero che *mutatis mutandis* non disdegnerebbero d'approvare i critici di oggi: egli rimproverava al degenere successore d'Eschilo e di Sofocle d'avere abbassato i tipi ideali degli eroi avvicinandoli alle proporzioni dell'uomo reale; gli rimproverava che azioni alte e nobili, piene di profondo significato, sparissero sotto una poesia, bella agli orecchi ed agli occhi, ma tutta superficie; gli rimproverava la volgare popolarità degli *effetti* commoventi, con argomenti non dissimili da quelli con i quali oggi giudicheremmo una commedia lacrimosa. E con acutezza non meno incisiva criticò Agatone d'avere scelti personaggi tragici dalla società presente e reale; d'averli pettinati e lisciati con raffinata eleganza; d'averne scemata la virilità forte e robusta col renderli tutti leziosi e patetici. (1) Criticava insomma la drammatica di Agatone perchè era — oggi diremmo — essenzialmente *sentimentale*, e *realistica*.

Cosicchè, in conclusione, il cardine della critica aristofanesca era que-

---

(1) Chi non presente già i *grata thyma* d'Orazio?

sto: l'idealità del personaggio tragico. I romantici milanesi, gli umanisti antichi e nuovi, i buongustai oraziani e gli scrutinaparole alessandrini erano molto meno innanzi del comico ateniese nella concezione della tragedia. Non basta. Aristofane proclamò anche la necessità di un accordo perfetto tra immagine e parola ([1]); proclamò la stupidità della opinione anche allora invalsa che nella lingua la quale diviene espressione viva della fantasia possano esservi sinonimi ([2]); colse magistralmente la differenza che passa nella tragedia fra attitudine *rappresentativa* e attitudine *narrativa,* e accusò la seconda d'essere contraria all'indole e alla bellezza della tragedia ([3]); criticò il dissidio fra lo stile e la cosa rappresentata e quello fra questi due elementi e la composizione musicale ([4]). Anche Aristofane simpatizzò per una idea di funzione morale dell' arte tragica; e *buono* fu per lui ogni complesso di virtù utili alla grandezza della patria ([5]).

È quindi innegabile che l'età classica della letteratura greca non solo ebbe anch'essa le sue tendenze critiche, ma le ebbe inoltre assai più alte ed armoniche — mi piacerebbe aggiungere: *più moderne,* se quest'espressione contenesse un significato di superiorità nel gusto — che non le età successive. A mio parere l'*Ars poetica* d'Orazio, già anticipata in moltissime osservazioni dalla critica aristofanesca, rappresenta un regresso in confronto a quello che noi siamo andati rintracciando sotto la trama della commedia attica.

*
* *

Le pagine veramente mirabili del libro del Borgese sono quelle sull'interpretazione dell'*Epistola ai Pisoni.* Non mai il succo dell'estetica oraziana fu stillato con maggiore sapienza e con più acuta analisi da questo piccolo ma universale vangelo della critica vecchia e nuova. Tutta la poesia e l'arte aulica che sorsero alla luce dall'età d'Augusto fino all'alba del Romanticismo ed oltre, ebbero da quel vangelo forma, vita, indirizzo, carattere, sanzione, sostanza. L'influenza ch'esso esercitò sulla produzione originale, sul pensiero, sulla fortuna degli scrittori e dei loro giudici, fu senza limiti. Determinare chiaramente il valore intrinseco e l'atteggianento di questo Vangelo rispetto alle nazioni neolatine che lo accettarono e lo diffusero, vale per conseguenza determinare il valore e l'attitudine della critica classica, che è quanto dire di tutta la critica preromantica. Su questa valutazione ch'io chiamerei senza esitanza addirittura definitiva, il Borgese ha scritto un capitolo che rimarrà.

---

(1) *Le Rane*; vv. 1053-1036.

(2) Eschilo spiega ad Euripide che non è possibile « dare in due forme un'idea », come Euripide aveva preteso criticarlo. (Cfr. *Le Rane*: vv. 1151-1177).

(3) *c. s.*: vv. 1178-1198.

(4) *c. s.*: vv. 1199 sgg.

(5) vv. 1008 sgg.

La poetica d'Orazio — tale è il resultato e la conclusione di esso — non è un trattato intorno ai principii ed alle leggi della bellezza. Non è un libro di estetica. Non è un manuale di critica. È soltanto, come tutte le sue derivazioni di Francia, d'Inghilterra, d'Italia, un galateo dell'arte, un codice di buona creanza per gli scrittori. I precetti non sono subordinati ad alcun principio generale, ma sì ad un sentimento direttivo, che è in fondo quello delle odi a Dellio e a Licinio e, insomma, di tutta la poesia oraziana. I quattrocento e più versi dell'Epistola sembrano convergere a quest'unico consiglio: « Evita le burrasche dell'alto mare, ma non incagliar per soverchia paura fra gli scogli. La perfezione è nella via di mezzo, la *mediocritas* solamente è aurea. »

Ecco dunque come i precetti della critica classica sieno in verità costumi, non leggi. Leggi li faranno poi gli eruditi del Medio Evo, gli umanisti del Rinascimento, i pedanti del Settecento; come leggi dispotiche ed anguste li considereranno pure i rivoluzionari della rivoluzione romantica.

E noi abbiamo veduto con quanta furia e con quale successo essi abbiano rovesciato cotest'altra tirannide.

MAFFIO MAFFII.

# L'INTERPRETE DELLE ANIME

**Ella ogni bassa angoscia,**
**ogni vile pensier del cor m'avulse.**

Nella mia solitudine agreste, quando, per i resoconti delle gazzette, mi è giunta l'eco dei delirii che l'interpretazione di *Fernanda* da parte di Eleonora Duse ha suscitati, non ho potuto non sentirmi nascere nell'animo un senso di sollievo e di gioia profonda. Ed io ho pensato: « Come accade che nella incarnazione attuale, di cattive commedie e di meschini drammi Eleonora Duse assurge all'apogeo della gloria? » E molto facile mi è riuscita la risposta.

Emerse e si ingigantì l'arte della Duse, sull'inizio, nel repertorio comune delle comunissime compagnie; emerse e si ingigantì per la rivelazione inaspettata che delle eroine del dramma francese ed italiano dello scorcio ultimo del secolo XIX ebbero le platee. Il mio buon amico Maffii, in un suo articolo che in queste pagine apparve *Lirica e dramma* esaminava appunto questa nuova tendenza da parte degli autori. Fino a poco tempo fa noi abbiamo avuto degli scrittori di commedie e di drammi che non riguardavano i loro eroi come una emanazione diretta della loro anima; il Dumas e tutta la schiera numerosa dei suoi imitatori, hanno creato dei personaggi che non risentivano menomamente del pensiero e dell'idea di chi li aveva fatti nascere. Margherita Gauthier, la prima e forse la più autentica eroina di questo teatro è stata una donna da considerarsi sotto molteplici punti di vista e molte sono state le interpretazioni cui ha dato luogo, molte e quasi tutte essenzialmente diverse: l'interpretazione di Sarah Bernhardt (per non dire che delle due massime creatrici di quella figura) essendo completamente differente dall'interpretazione della Duse.

Ora io penso che questo teatro dai personaggi incerti, che non sanno vivere di una vita propria, e che non hanno niente dell'anima dell'autore, sia il teatro che ad Eleonora Duse conferisce meritamente l'aureola luminosa della grandezza non raggiunta ancora da nessun'altra attrice, proprio perchè Ella dalla verità meschina di queste figure borghesi, ha saputo togliere creature meravigliosamente ideali. L'IDEALITÀ è appunto questa grande cosa che è in Lei al di sopra della verità e della vita.

La prima di queste due antiche doti filodrammatiche, la verità, è assai poca cosa: il teatro verista non diviene che una meschina manifestazione accademica più o meno moderna, che molte volte non è che una forma

antiestetica e contraria all' arte. Talvolta ho udito dire vicino a me a teatro: « Come è vera la Duse! » E questa è la più grande e cattiva calunnia che si possa fare alla nostra tragica; perchè ogni esecuzione di Lei ha unico canone ed unica meta la bellezza; ed ora la verità non è sempre bellezza nè può sempre corrispondere ad una pura linea estetica; per questo molte volte Ella ha saputo sacrificare il Vero al Bello, e Francesca, per esempio, può cadere lentamente, avvinta a Paolo, senza violenza e senza contorcimenti e Margherita Gauthier può essere consumata dalla tisi, senza dare un colpo di tosse.

Si dice inoltre che la Duse *vive* sulla scena; e anche questo non incondizionatamente è esatto. Si ha vita in Lei; ma non è vita comune; quella che si chiama vita, la necessità giornaliera con tutte le bassezze e le meschinità è disdegnata altamente per assurgere ad una vita ideale, al di sopra dell'essere che è travagliato da tutte le cose vili dintorno.

Ho detto idealità e ben è necessario questo concorso di qualcosa di altamente puro e di altamente grande per cambiar faccia al teatro borghese. Quando io penso che la Duse è stata notata ed ammirata creando Elisa Moretti in *Tristi Amori* e Cesarina Ruper ne *La moglie di Claudio,* è soltanto allora che io mi ho completa la coscienza della Sua arte e della Sua grandezza. Le frasi più semplici e più volgari, nella sua bocca assurgono all' altezza di creazioni. Chi non ricorda quel suo « Armando, Armando! » al finale del IV atto della *Signora dalle Camelie*? E di tutte le attrici che hanno dopo di Lei incarnata Margherita Gauthier nessuna ha osato ripetere quella battuta; ma tutte, umilmente riconoscendo che ormai una sola poteva esserne l'interpretazione, l'hanno abolita. Perfino *Tosca* e *Fedora* hanno avuto in Italia il loro quarto d'ora di celebrità, tanto erano state trasformate ed idealizzate da questa nostra squisita artista. Quel che manca per colpa dell'autore, Ella sostituisce e completa; per questo noi dobbiamo per necessità ammirarla maggiormente ove questa sostituzione e questo compimento sono necessarii, che non dove Ella non è che l'interprete umile di un pensiero già netto ed espresso. Per questo a taluno, quando Eleonora Duse era Silvia Settàla, e Anna e Francesca, potè sembrare differente dal suo solito aspetto e potè sembrare un poco menomata l'aureola fulgida che La circondava sul palcoscenico nelle altre interpretazioni. Delle eroine del teatro di Gabriele d'Annunzio io penso di parlare più a lungo e sotto altro aspetto in un giorno non lontano, ma è facile cosa il vedere a prima vista che vivono tutte di una vita propria che tiene direttamente del pensiero e dell'anima del loro creatore, perciò la Duse ha potuto ben poco dar loro del suo. E questo, pel contrasto recente, contribuisce ad ingrandire la sua arte, d'interprete fedele ritornando ad essere creatrice somma. Questo che è divenuto ora, nel teatro, un elemento lirico, ciò che il Maffii nel suo articolo salutava come un' alba novella della lettura drammatica, sembrò sul principio, una forma non eccessivamente teatrale. E non amava il pubblico di vedere delle eroine che fossero qualcosa e che pensassero qual

cosa, ma desiderava di veder trasparire nelle persone drammatiche piuttosto la figura dell'interprete che quella dell'autore.

Questo desiderio e questo gusto, che è ancora un poco rimasto, fa assurgere la Duse a grandezza inarrivata, appunto perchè prescindendo dalla verità nuda, e dalla vita comune, Ella diviene una creatura tutta nuova e completamente estranea alle artiste che l'hanno preceduta e seguìta.

Hanno osato paragonarla a Sarah Bernhardt: tra l'una e l'altra corre un abisso: la Duse è un'innovatrice geniale, Sarah ha continuato la tradizione modernizzandosi un poco e sdilinquendosi molto.

*S. Martino a Scopeto – ottobre 1905.*

NELLO PUCCIONI.

# UN CONGRESSO SINTOMATICO

Del quinto Congresso internazionale di Psicologia assai si è parlato e discusso, e io stesso ne ho scritto nel *Marzocco* del 14 maggio; sicchè parrebbe che ormai sarebbe tempo di lasciarlo stare in pace e fargli maturare i frutti che saprà e potrà. Ma ogni giornale e ogni rivista hanno il diritto e il dovere di parlare al pubblico, e specialmente al loro pubblico, di quegli avvenimenti che interessano più da vicino la cultura nazionale: senza dire che quel benedetto Congresso ha riacquistato un certo sapore di attualità (non se ne spaventi, per il prossimo avvenire, il paziente lettore), in seguito all'atteggiamento che il nostro ministero psichiatrico va assumendo di fronte alla filosofia [1] e che ha la sua origine, oltre che nelle abitudini mentali e professionali del riformatore, anche un pochino, indubitabilmente, in quel non mai abbastanza benedetto Congresso.

È stato detto [2] che la divisione dei lavori del Congresso in parecchie sezioni quasi chiuse e impenetrabili l'una all'altra, per quanto, fino a un certo punto, inevitabile, ebbe però per effetto che psicologi di diverso indirizzo non sapessero quasi gli uni quel che facessero gli altri, sicchè, a Congresso finito, ognuno credette che vi avessero trionfato i suoi metodi di studio e la sua dottrina o quella che a lui sembrava una dottrina. Aggiungiamo anzi che una maggiore comunanza di lavori, se fosse stata possibile, avrebbe avuto un altro benefico effetto, quello di fare ben distinguere i psicologi dai non psicologi, i veri intrusi da quelli che al prof. Sergi, forse un intruso anche lui, da un punto di vista che non è il suo, son sembrati tali; così si sarebbero evitate, probabilmente, le lunghe divagazioni istologiche, anatomiche e fisiologiche [3], di cui si fece grande sciupìo specialmente nella prima e terza sezione, e le sconclusionate discussioni sulla libertà nella repubblica ateniese o veneziana e gl'inni di Enrico Ferri al genio di Cesare Lombroso.

Del resto, è vero solo fino a un certo punto che la netta divisione dei lavori tra le quattro sezioni del Congresso abbia reso possibile in ciascuno l'illusione che la propria dottrina avesse trionfato. Ci fu realmente un

---

(1) Alludo alle disposizioni a tal riguardo contenute nel progetto del ministro Bianchi sullo stato economico degli insegnanti secondari e all'opinione da lui manifestata in qualche discorso intorno all'insegnamento della filosofia nel liceo. Si dice pure che le tre cattedre di Psicologia sperimentale messe ora a concorso saranno annesse alla facoltà di Medicina. Se fosse vero, sarebbe il colmo.

(2) Orestano. *Brevi note sul V. Congresso di Psicologia*, in *Rivista di filosofia e scienze affini*, giugno 1905. p. 397 sgg.

(3) Per le quali pare abbia, anche in psicologia, una certa predilezione il sig. Gorgeot il quale, con intenti per di più nazionalisti, scrive sul Congresso di Roma nell'ultimo n. della *Revue philosophique*.

campo in cui tutti i più opposti indirizzi si sarebbero potuti incontrare in una discussione comune, e furono le conferenze generali. E la discussione realmente ci fu, ma solo tra quelle dottrine e fra quelle idee tra le quali essa era possibile. I biologi e gli alienisti non vi presero parte non solo per la loro insufficienza, ma per la stessa necessità delle cose. Quelle discussioni erano essenzialmente filosofiche, e non si vede come avrebbero potuto intervenirvi biologi e alienisti i quali, oltre a essere sprovvisti di solito completamente di quello che il Fano chiama, con parola romantica, senso del mistero e che è, in ultima analisi, senso filosofico, si aggirano in un campo di studî che è assolutamente fuori della filosofia e in massima parte anche della psicologia. La distinzione netta tra scienza empirica e filosofia, su cui il Croce giustamente insisteva con sentimento profondo del valore aristocratico del pensiero filosofico, si pose qui spontaneamente, per una specie di naturale e necessaria selezione. La filosofia, che era, come disse il prof. Sergi, un'intrusa nel Congresso, si prese una vendetta anticipata del postumo insulto e la fece da padrona, confondendo i timidi e ingenui avversarî che s'imaginavano d'averla accolta per semplice degnazione.

E la migliore prova di ciò è non solo nel carattere predominante assunto dalle discussioni generali, ma nell'attività meravigliosa della seconda sezione, dove si fece veramente della psicologia e dove si può dire che il metodo introspettivo e quello filosofico abbiano trionfato completamente. Dalle due comunicazioni, di carattere generale e quasi introduttivo, del De Sarlo e dell'Höfler — la prima intorno alla validità della traduzione dei fatti e processi psichici in fenomeni e processi fisiologici, la seconda intorno al rapporto fra la psicologia e le altre scienze filosofiche — a quelle d'ordine più particolare dello stesso De Sarlo, del Varisco, del Villa, del Tarozzi, dell'Itelson, dell'Aars, dell'Aliotta, dello Sterneck, del Vailati, del Martinack ecc., riflettenti o speciali problemi psicologici o i rapporti tra la psicologia e altre singole discipline filosofiche; in tutte, o esplicitamente o implicitamente, si affermò, da una parte, la necessità e l'importanza primaria dell'introspezione nell'analisi e nella descrizione dei fatti psichici, e dall'altra la necessità della speculazione più propriamente filosofica per la soluzione di quei problemi che son tanta parte della scienza psicologica.

L'obiezione in cui si rifugiano i sostenitori della psicologia fisiologica e della psicologia puramente sperimentale è che le questioni d'ordine speculativo non hanno che fare colla scienza psicologica e che perciò erano a rigore fuori dei limiti dell'azione del Congresso. Ma anzitutto, come in materia di fatti spirituali non possono giudicar che i psicologi, così dei rapporti tra psicologia e filosofia, comunque si vogliano intendere, non possono giudicare che i filosofi; e una professione di metodi puramente fisiologici o sperimentali, che non sono neppure proprî della scienza psicologica, val necessariamente quanto una dichiarazione d'incompetenza appunto in quella speciale questione dei rapporti tra psicologia e filosofia,

la quale si riduce poi, in ultima analisi, all'altra intorno alla natura vera dei fatti di coscienza e dell'unità irriducibile dell'*io* e ai loro rapporti col corpo e col mondo esterno. Ed è strano che, mentre in Germania sostenitori della psicologia sperimentale quali, ed es., il Külpe, l'Ebbinghaus, il Münsterberg, dedicano appunto una buona parte delle loro opere alla trattazione del problema dei rapporti psicofisici, che è essenzialmente speculativo, in Italia si creda al contrario di poterne e di doverne fare a meno per un preconcetto meschino e per un' angustia intellettuale che si pretende far passare per scrupolosità scientifica.

Il fatto psichico, per il suo immediato, per quanto più o meno implicito, riferimento all'*io,* non può esser messo alla pari di qualsiasi altro fenomeno naturale: staccato da quel centro subiettivo di cui è determinazione, non può rivelare più nè la sua vera natura nè il suo significato nel tutto complesso di cui fa parte. La psicologia che fa senza di questo legame speciale finisce col non dirci nulla di quel che è l'essenziale, di ciò che costituisce la differenza specifica del fatto psichico, cioè appunto la psichicità, il suo esser cosciente. Essa può più o meno sottintendere la considerazione della natura dell'*io* e del suo rapporto colle proprie determinazioni, ma non può di proposito trascurarla nè farne a meno nelle sue esplicazioni. Essa è costretta a giungere a tali problemi e a diventare scienza filosofica.

Non occorre indugiarsi a dimostrare quale delle diverse dottrine filosofiche abbia prevalso nell'ultimo Congresso di Psicologia. Noi crediamo che tutta la discussione provocata dalle conferenze generali, specialmente da quelle del Lipps. e del James, menasse inevitabilmente, a voler eliminare deficienze, contraddizioni e oscurità, ancora una volta alla veduta spiritualistica (¹). Ma ciò che più preme notare e affermare è che ciò che rende veramente importante il 5.° Congresso internazionale di Psicologia, a parte il valore dei singoli fatti e delle verità particolari che vi sono stati acquisiti alla scienza, è quanto vi fu in esso di lavorio speculativo e filosofico, quanto, insomma, si aggirò intorno ai problemi più vitali e più alti dello spirito.

Il 5.° Congresso di Psicologia ha segnato, crediamo, un salutare risveglio per la filosofia italiana: nè il suo movimento potrà essere arrestato da cieca reazione di ministri o da misera opposizione di scienziati che di là dall'esperienza tangibile non vedono, *per ficcar lo viso al fondo,* che abisso vano ed oscuro. Auguriamoci non lontano il Congresso in cui essa visibilmente celebrerà il suo trionfo.

GIOVANNI CALÒ.

---

(¹) V. FR. DE SARLO, *Lo spiritualismo al recente congresso di Psicologia,* negli *Studi Religiosi,* fasc. III del 1905.

* Nessuno dei redattori di *Hermes* partecipò al Congresso di Psicologia tenutosi in Roma lo scorso aprile. Ci è sembrato però opportuno dar conto ai lettori dei resultati di esso, perchè segnarono, in via ufficiale, una sconfitta per i così detti positivisti, ai quali non bastò l'aiuto recato, col suo deplorevole discorso di inaugurazione, dal ministro dell'Istruzione Pubblica on. Bianchi. Abbiamo a questo scopo pregato l'egregio nostro amico dott. Giovanni Calò, lasciandogli, naturalmente, piena libertà di parola. N. d. R.

# VECCHIE E NUOVE TENDENZE A VENEZIA

Non mai forse come in quest'anno si è veduto *ai Giardini* un così vivo contrasto tra il vecchio ed il nuovo. In alcune sale, ad esempio, sembrava quasi di essere dinanzi ad una mostra d'arte retrospettiva, nella quale le audacie ed i tentativi di oggi apparivano isolati e dispersi.

Ma appunto da questo contrasto derivava interesse ed ammaestramento maggiore; perché in certo qual modo era possibile studiare lo svolgersi e il declinare di alcune tendenze e maniere, l'inizio ed il vicino trionfo di altre.

Nell'arte, come in qualsiasi altra manifestazione dello spirito umano, impera sempre quella che oggi possiamo chiamare *la moda* — dando a questa parola il suo più alto significato — e che domani sarà il carattere del nostro tempo, come la moda del secolo XVII è *il secentismo,* quella dei primi del XIX *l'impero;* e tutti indistintamente, coscienti o no, regoliamo e coloriamo a questo andazzo ogni nostra opera ed ogni nostro giudizio: Le originalità di ora sono le cose comuni del poi. Le innovazioni che non divengono moda hanno breve la vita, perché quella è come la virilità delle idee e delle forme nuove che nascon vitali; virilità non lunga, cui tien dietro la senilità necessaria, perché solo le stranezze che di proposito vanno contro alla tendenza del tempo posson vantarsi di non toccar la vecchiaia; ma è loro negata anche l'età matura, e le più non arrivano al di là dell'infanzia, anche se nella loro scomparsa lasciano germi di vita.

Alla *Commedia* segue la lunga decrepitezza del poema allegorico didattico, come l'arte che mosse da Giotto continua a vivere stanca e grave di anni anche di contro al Rinascimento; ma nessuno ricorda gli innumerevoli tentativi pazzeschi dei solitari, che non hanno avuto imitatori e la cui opera non è stata accompagnata, o seguita, dal consentimento sia pure di pochi. Bella è dunque la giovinezza delle cose cui è preparata l'età più tarda: le morti immature han sempre alcun che di manchevole che si riflette sulla breve esistenza.

Ora, nel cammino dell'arte — parlo di indirizzi, non di uomini — son molti i gigli troncati, ma non dobbiamo loro una lacrima. Guardiamo piut-

tosto alle piante giovani che si elevarono orgogliose, e concediamo loro che nel tempo ripieghino i rami e raggrinzin le foglie ingiallite: a nuovi germogli rivolgeremo allora le nostre energie.

Così, con questo pensiero, toccherò brevemente di alcune tendenze che già han trascorso gli anni della virilità e piegan giù per la china della vecchiaia; di altre che ostentano giovini forze ed aspirano ad una lunga esistenza; di altre infine delle quali nessuno sa antiveder l'avvenire, perchè dalla lor fanciullezza, che può sembrare inferma o corrotta, balzerà forse un giorno — vinti i germi del male — una vita di rigoglio e di forza.

I. — *VITA INTIMA.*

È certo caratteristica del secolo nostro l'amor dell'*interno,* dell'*interno* nel quale viviamo ogni giorno; l'amore della casa, o almeno della stanza che abitiamo più lungamente.

Agli antichi mancò questo desiderio di intimità, e la loro vita fu nella piazza e nel foro: il peristilio aperto accolse l'ospite e la famiglia; delle ville si amarono gli *ambulacri* nel giardino ombrato, i portici volti al settentrione, gli ampi *lacunari* dalla decorazione chiassosa. Gli uomini del Medio Evo, se pur vissero più lungamente tra le mura delle loro case e torri e castelli, questo non fecero per quel sentimento che ci fa oggi amare l'*interno,* perché alla difesa ed all'offesa subordinarono ogni comodità della vita.

Forse si cercò nel Rinascimento che la dimora offrisse all'occhio un nuovo aspetto amichevole, ma l'utile cedette troppo facilmente al bello — non certo con danno — e le mura affrescate, ad esempio, allargando l'angustia delle pareti con la visione di città e di paesi, nocquero al raccoglimento possibile.

Forse a noi uomini del mezzogiorno venne dal settentrione questo sentimento di affettuosità intima e di mite egoismo: e ci è venuto solo da poche diecine di anni, ed ai nostri nonni era ignoto.

Se di fatto noi possiamo ancora vedere un qualche salotto arredato e disposto alla vecchia maniera, o se pure osserviamo una stampa od un disegno di una stanza di meno che cinquanta anni sono, noi proviamo un'impressione di sconforto, di solitudine, di abbandono: le cose ci sembrano discoste, lontane: tra i tappeti, le stoffe, i mobili, i quadri, siano pure molti e affollati, abbiamo freddo e ci sentiamo a disagio.

Ora spesso ho considerato e studiato questo senso di vuoto e questo contrasto tra il vecchio ed il nuovo, tra l'ieri e l'oggi; ed una cosa ho veduto: che negli *interni* di un tempo manca l'intimità e l'armonia, manca un punto centrale, di convergenza e di raccoglimento.

Così nella pittura della *vita intima* noi possiamo osservare queste due tendenze separate e distinte, perché derivanti da intenti differentissimi. Nella vecchia maniera il particolare prevale sull'insieme: quella tavola quella poltrona, quella scànsia sono ognuna una cosa a sé, valgono come curiosità, anzi il loro posto non è *naturale* ma ricercato perché sia l'effetto

maggiore; e le persone che vivono in tali interni sono in continua posa, per dire più di quello che non dovrebbero — e per questo esprimono meno — e sembrano affaticarsi vanamente nel lungo ed incomodo sforzo. Questa maniera, che non è se non la vecchiezza faticosa della bella *moda* fiamminga e olandese, è ora troppo simile alla pittura di genere, perché cerca anch' essa il *caratteristico*, riuscendo solo a trovare il *banale;* e spesso si può scambiarle e confonderle.

Ma oggi, accanto all'agonizzante, vive rigogliosa e balda la nuova tendenza, che cerca nell' *interno* la nota di intimità e di armonia: per questa, ogni oggetto è subordinato all' insieme, e convergente ad un punto, cui, quasi con ritmo segreto, fan capo le linee e il colore. E nelle persone della famiglia si coglie o si cerca di cogliere un atteggiamento, un' espressione fugace, con semplicità e senza sforzo.

A Venezia, in quest' anno di grazia millenovecento e cinque, la vecchia maniera era anche troppo largamente rappresentata pur da opere di data remota: dal gatto, intento a lambire il contenuto di un' ampia scodella, nell' *Interno* di Eduard Otto Braunthal, agli stereotipati atteggiamenti materni di Miksa Bruck e di Josef Israëls — che nella *Madonna della Capanna* ci offre uno dei molti tentativi mancati di umanizzare ciò che la tradizione, pur anche all' infuori di ogni credenza, ha reso divino — la vacuità e la povertà di concezione spadroneggiavano con insolita impudenza.

Io non so con quale intendimento si possa ancora raccogliere fra le pareti di una stanza, volutamente disadorna come nelle novelle viete di un tempo, qualche mobile e qualche attrezzo, posto là come una comparsa disadatta, che si trovi impacciata a sostenere per caso una prima parte; o far ripetere ancora ai soliti personaggi la solita frase col solito, immutabile gesto.

Ma abbiamo detto che delle cose decrepite non conviene parlare; e basti dunque di queste.

D' altra parte tra quelli che avevano cercato di battere una via nuova non tutti erano riusciti a fare qualche cosa di buono, né avevano raggiunto l' intento desiderato. Imre Knopp, col suo *Interno*, se pure si era studiato di rendere quel senso di intimità che dovrebbe esser quasi il segreto di questa pittura, non aveva saputo evitare una disarmonia che distraeva, ed una falsità di luce che sconfortava: grave difetto questo per una rappresentazione di *vita intima*, che manca in tal modo dei suoi elementi necessarii.

Ed allo sconforto univa un senso di noia e di tedio un altro ungherese, Izsak Perlmutter nel suo *Pomeriggio di Domenica*, ove giovani e vecchi, forse della stessa famiglia, ma separati ed estranei l'uno a l'altro — come in una *sacra conversazione* cinquecentesca — riuscivano solo ad esprimere nell' atteggiamento incomodo e disagevole tutta la tristezza e l'uggia di un lungo giorno festivo, passato in una stanza male illuminata dalle sporche vetrate che neghino il sole.

Così anche F. Cayley Robinson, se col suo *Al lume del Focolare* sa-

peva render quel senso di smarrimento e di annichilimento di quasi ogni nostra facoltà alla visione della fiamma mutevole, e la indefinita tristezza degli occhi che guardano con abbandono che sembra fatale, colla voluta stranezza di colorazione confinante col falso, appariva freddo e stridente; ma forse l'artista volle darci più una figurazione simbolica che una rappresentazione di vita familiare.

Armonia di colore e di linee, ed un senso di riposo e di quiete, di raccoglimento e di calma segreta, raggiungeva Richard Miller con la *Vecchia*, mentre alla *Rammendatrice* mancava non so quale proporzione e corrispondenza di parti, sì da renderla molto vicina ad una *pittura di genere:* forse non uguale e non dello stesso valore era stata l'ispirazione per la vecchia seduta, con le mani raccolte ed inerti, con lo sguardo spento, sperduto in visioni lontane, e per la giovine intenta al lavoro, nell'atteggiamento ripetuto in tante composizioni della stessa *maniera*.

Ma il pittore dell' intimità e della famiglia, in quello che esse hanno di più dolce e sereno, rimane e rimarrà forse a lungo Carle Larsson. Dinanzi all'opera sua schietta e sincera, noi abbiamo quasi un senso nuovo di certi momenti della vita di tutti i giorni e che troppe volte non ci curiamo di osservare e studiare; per lui, noi, antichi e giurati nemici, quasi sospenderemmo le ostilità con lo *stile nuovo*, almeno per quel tanto che ha di intimo e di familiare nelle sue pitture.

In queste, la luce diffusa illumina gioiosamente l'interno, senza contrasti od eccessività impressionistiche: non mai scorgiamo il sole traversare coi suoi raggi le ampie vetrate, ma piuttosto lo vediamo avvolgere nel suo tepore le cose, e lo sentiamo presente.

Con piena rispondenza col sentimento di intimità pel quale arrediamo oggi le nostre case, il Larsson sa rappresentarci il cantuccio di riposo ove vorremmo raccoglierci lungamente, e la nitida mensa — dai pochi vasi lucenti che diffondono intorno una insolita gaiezza — ove vorremmo sederci ospiti graditi; inoltre egli sa trovare, pur nel contrasto del colore e dei toni, una continua armonia, evitando di stancare con la uniformità dei motivi, di distrarre coll' affollamento incomposto.

È la sua, arte di serenità sincera che ci parla della famiglia come forse nessuno fino ad oggi ha ancor fatto: la moglie del pittore, i figli, le figlie, ci appaiono negli atteggiamenti più semplici e comuni della vita, pur esprimendone tutto il segreto valore.

Chi potrà mai dimenticare la giovinezza serena che traluce dal volto della *Figlia maggiore*, o la discreta comicità de *La Cena*, col mimmo dalle guance pienotte e dal ciuffo prepotentemente rialzato, che impugna il suo cucchiaio con aria seria e pensosa?

Al Larsson potremo avvicinar solo Jan Toorop che nelle sue punte secche ritrae semplicemente qualche aspetto della vita infantile; anche perché alla maniera del pittore svedese rifugge dai titoli comprensivi e che chiamerei novellistici o narrativi, limitandosi a designare con brevi parole questa o quella sua composizione, quali: *Bambina che legge, Bimba che*

*sfoglia un libro illustrato,* come l' altro ha: *Cactus e fanciulla leggente, Fanciullo sotto la tavola, La fanciulla dalle fragole* e fin anco *Mia moglie che sbuccia le mele.*

Quanta differenza dal *Sub parvo sed meo* di Vincenzo de Stefani, che esprime anche meno di quello che esigerebbe il titolo leziosamente grottesco! Ma di queste *esercitàzioni* ho promesso di non parlare e mi passo.

## II. — TERRA E MARE.

Alcuna volta, in un meriggio di fuoco o nel turbine di una tempesta, trovandomi a contatto delle forze più grandi e maestose della natura, ho pensato con qual religioso timore ed amore intenso dovrebbe l'artista porsi all'opera sua dinanzi alla terra od al mare; ed osservando altra volta il diverso svariare e la meravigliosa molteplicità di forme e di toni in un bosco, in un campo, in un prato, ho pensato quanta affettuosità fraterna debban richiedere a chi voglia darne sol l'*ombra.*

Ora, di quelli che si affaticano per lunghi anni attorno a marine e paesi, quanti hanno quel timore e quell'amore, o questa affettuosità? Pochi a dir vero.

Se dalla metà, o quasi, del secolo XIX l'impressionismo, e più specialmente la macchia, cercaron di rendere dello spettacolo naturale quello che d'un tratto e quasi inaspettatamente si manifesta a chi osservi, da poco si cerca di ripetere, come in un' eco artificiosa, il segreto ed il mistero delle cose, la vita varia ed intensa delle nubi e delle onde, delle zolle e degli alberi.

L' *impressione* è già vecchia: alle audacie di un tempo è succeduta una uniformità di visione che stanca ed annoia; quasi cessata la ricerca ostinata ed affannosa, oggi questa pittura risente troppo della mancanza di forma e della sciatta e trascurata fattura. Io credo che di quanti hanno visitato le sale della mostra Veneziana, pochissimi si saranno fermati dinanzi alle tele del Monet e del Pizzarro, o degli ungheresi Istvan Bosznay e Daniel Mihalik, od ai pallidi e stanchi paesi dell'East. Ma l'impressionismo e la macchia han così bella gloria nell' arte italiana e francese, che dinanzi agli ultimi campioni ci è imposto un religioso silenzio: di coloro che da questi paesisti derivarono, rinnovandosi, parlerò più oltre, trattando della luce e dell'ombra.

Oggi, la vita dell'acqua che scorre tranquilla con miti riflessi, tra il pietrame dei canali o le sponde dei fossati e dei fiumi, conoscono Alfred Smith ed Hans von Petersen, che con delicatezza sicura sa rendere il disfarsi dei ghiacci sotto l'azione della corrente che muove con impeto nuovo al finir dell'inverno; né inferiore gli è in questo Stefan Filipkiewicz col suo *Disgelo*; ma con la tenerezza di un vecchio amico rividi lo stanco canale della *Vigna vergine* di Fritz Thaulow, che forse nessuno superò ancora nell' esprimere pittoricamente la fluida movenza e il mormorare delle quiete e mobili masse di acqua, tra la brevità delle rive.

Con pascoliana e mite affettuosità ama gli alberi Carl Larsson che riconosce ogni foglia ed ogni ramo, ma pur conserva larghezza nell'amorosa fattura, come Jan Toorop sa la tristezza dei vecchi tronchi abbandonati a specchio di taciti stagni e che disnodano dolorosamente le membra in un ultimo sforzo: a Cesare Maggi e Carlo Fornara son noti i silenzi maestosi della montagna, benché alle tele veneziane io preferisca quelle che all'*Arte Toscana*, a Firenze, furono per molti una rivelazione. Ad altri molti parla la terra il suo segreto linguaggio: al Grubicy, al Ciardi, al Tommasi; ma il mare pochi l'anno compreso. A Venezia forse solo il Liljefors ne ha resa una frase nell'esprimere, nei *Dughi*, la mobilità dei piani dell'onda che si solleva e monta prima di rompersi.

*(continua)*

NELLO TARCHIANI.

## *La fiaccola sotto il moggio.*

In una edizione rara, *cinquecentesca,* simile per il formato e per le belle incisioni di Adolfo de Karolis, alla *Figlia di Iorio,* la nuova e già famosa tragedia del nostro Poeta cerca ora presso il pubblico dei lettori equanimità di giudizio. Su 'l teatro la vicenda fu varia. Interpretata da Mario Fumagalli e da' suoi comici, la recitazione parve deficente. Nè Teresa Franchini, la giovine e valorosa attrice, che per la *Figlia di Iorio* incarnava « Candia della Leonessa » e questa volta era « Gigliola di Sangro » — né gli altri, seppero imporsi vigorosamente al pubblico. Meno degli altri, mi dicono, Gabriele Steno — il figlio del poeta — forse perchè impressionato del suo *debutto,* forse perché troppo immaturo nell'arte alla quale rivolge con giovanile entusiasmo e tenace fermezza il suo amore. Il suo difetto doveva poi resultare evidente per il carattere di « Simonetto di Sangro » — che, fiacco, non poteva essere fiaccamente interpretato.

Ma oggi gli attori sono lontani, i teatri son chiusi. Il poeta è in diretto contatto col suo lettore. L' opera d' arte comincia a vivere la vita che ogni opera d'arte — *anche d'arte drammatica* — deve vivere. La rappresentazione scenica può essere tutt' al più (anche per una opera drammatica) un episodio di trascurabile importanza.

Ora, ecco. Io che parlai in *Hermes* della *Figlia di Iorio* amo parlare di questa *Fiaccola,* che con l' altra tragedia, farà parte d' un' unica tetralogia della terra di Abruzzo. Noi non conosciamo ancora del ciclo completo il prologo *Ver sacrum*, nè l' epilogo il *Dio scacciato:* il primo, tragedia d' uomini primitivi che destano gli occhi alla vita, creatori di leggende e di religioni; il secondo, tragedia d' uomini giunti all' ultima espressione di vita umana, che in nome delle conquiste della loro conoscenza, ripudiano, assalgono l' antica leggenda e la selvaggia natura. In mezzo a queste due tragedie, la *Figlia di Iorio* rappresentò la vita *religiosa* degli uomini moderni rimasti fedeli all' antica tradizione. Con Aligi trionfava la religione. Egli era la risposta al gran dubbio di Amleto: essere o non essere. La vita è nella fede. Amleto strumento di Dio, dubita, e dopo la sua tragedia muore, e con la sua morte fa più grave la sorte della creatura che ama — sua madre. Aligi, strumento di Dio, ha fede, e dopo la tragedia, è salvato, e per esser salvo fa sì che la creatura del suo amore — la colpevole — possa col sacrificio di sè stessa redimersi. *La fiaccola sotto il moggio* ora *dovrebbe* rappresentare la crisi de' due stati di coscienza che nella *Figlia di Iorio* si compenetravano. La tradizione religiosa, la tradizione di patria potestà hanno creato, come ultima loro espressione, una dinastia: la famiglia dei Sangro. Ma la famiglia si sfascia, tutti i cattivi istinti sepolti nella vita profonda della razza, non più trattenuti dall' idea religiosa, risorgono e divengono elementi di distruzione. Nel sogno del Poeta, si vede chiaramente come e perchè gli uomini civili, ansiosi di vita nuova, dopo il trionfo di questa malvagità, potranno scacciare il Dio che, ai loro occhi, doveva riassumerla.

La scena ideale è dunque la casa de' Sangro. È il castello dalle cento stanze, diroccato, rovinato, che deve avere innumerevoli corridoi pe' quali possa echeggiare e lontanare la voce degli ultimi baroni rissanti, — nel quale ogni fonte di vita è secca e Gioietta, la fontanella scolpita, non ha più acqua, e le creture giovani, Gigliola e Simonetto, son destinati a morire come sterili arbusti, e l' ultimo matrimonio celebrato, fecondo di stragi, non dà figli. È la tomba di una stirpe secolare.

Questa stirpe, s'era certo formata nei secoli, per una affermazione di tutte le più vivaci energie che trionfarono nella terra madre. Dai *primitivi* della primavera sacra, a traverso le battaglie e le preghiere, un dominio s'era per essa affermato sul popolo, una piccola reggia, costretta a subire i destini della reggia più grande, quella che governava tutte le terre del Sud. Muoiono i Borboni e muoiono i de Sangro. Le dinastie formate per il dominio della terra madre si infrangono. Per ciò, in esse sono evidenti i germi lungamente nascosti dalla decadenza; i cattivi istinti della razza, tutto ciò che l'energia degli uomini aveva soffocato, rivive. È luce malvagia, è istinto di sangue. Il primo uomo della leggenda ebraica che segna un contatto sociale, è Caino. Gli uomini, vollero soffocarne la voce maledetta. Ma nel giorno della sconfitta Caino trionfa. Dalla lontananza dei secoli, ancor selvaggio, brutale, anche per il suo abito e per la sua vita evidentemente primitivo, Caino, il mal serpe, trionfa nel vecchio castello dei Sangro. Fuori, chi conosce la rovina della famiglia, penserà che disgrazie economiche ed errori distruggano la casa. Non è questo. È il mal germe dell'antica terra che si impone. Donna Aldegrina, la matrona sopravvissuta a' giorni dello splendore ricerca inutilmente tra le vecchie pergamene un documento che fermi il turbine. Nessuna parola d'uomo arresta le forze della natura. Nella sua casa una figlia è pazza, chiusa dalla malvagità dei fratelli in una stanza, ed urla; due figli si disputano l'amore vile di una serva, che per divenir moglie dell'uno, aveva ucciso la prima nuora a tradimento. Contro la matrigna, i figliastri meditano la vendetta. Donna Aldegrina sarà impotente contro la furia dell'antica gente che torna. È Angizia, questa furia. È la serva, volgare nell'amore, nel desiderio di potenza, nell'istinto di ribellione a chi le diede la vita. E come l'uomo prima di stabilire le tradizioni secolari deve soffocare il suo desiderio inane di libertà pazza, il suo amore di disordine — Angizia, in mezzo ai de Sangro, rappresenta questo amore di disordine lungamente soffocato, che risorge nell'ora della rovina. Infatti, che ella non è soltanto una serva, che la sua origine è lontana, è parallela alle origini della casa che per lei si sfascia, vuol dirci il Serparo, l'uomo disceso dai monti selvaggi, il padre suo da lei rinnegato. Nel sogno del poeta, il Serparo *doveva essere* il protagonista ideale e Angizia la protagonista reale come con la *Figlia di Iorio* l'Angelo muto e Mila son protagonisti della tragedia di Lazaro e dei mietitori: Angizia doveva essere la antitesi di Mila. Mila dal peccato, per la fede, ascende ed è protetta nelle case degli uomini semplici e puri, ascende ed è redenta nell'amore immateriale, nel silenzio solenne della montagna. E Angizia dalla montagna, dalla sua origine primitiva, discende nella casa del dubbio e della morte, discende fino all'amore più vile e più impuro. In questa discesa era il valore morale del dramma: e la tragedia doveva così raggrupparsi tutta e tutta esser giustificata nel suo terzo atto.

* * *

Ma l'opera non ha risposto al sogno e Angizia ha ceduto di fronte a Gigliola involontariamente. La tragedia è divenuta una tragedia della vendetta. La vendetta e l'odio si impongono e nutrono ogni amore, anche il più puro, com'è quello di una figlia per la memoria della madre. Gigliola, la vergine metodica, dopo un anno da che le fu uccisa la madre, compirà la sua vendetta a scadenza fissa, ucciderà la colpevole impunita, la serva matrigna, la vile padrona della sua rovinata casa, l'ignobile amore dei due fratelli che per lei s'avviliscono ad ogni bassezza, l'uno flaccido e disfatto, l'altro bestiale e vinoso, in continuo alterco fra loro. Or prima di Gigliola un'altro figlio aveva compiuto una consimile vendetta. Ma Amleto, vendicando il suo padre, aveva un grande sogno nel cuore. Liberava da un omicida e da un regicida, impunibile perchè re, il trono degli avi. Egli era uno strumento di vendetta divina. E se, come uomo, la sua vendetta poteva esser meritevole di pena, poi che essa lo creava re, per gli uomini non sarebbe mai stato un delitto. Solo Dio e la sua coscienza potevano intervenire a giudicarlo. Allora, la vendetta del padre e l'odio scompaiono, nella grandezza tragica del principe di Danimarca. Quest'uomo è l'uomo gettato nel mistero atroce della onniscenza divina e del libero arbitrio umano, il quale non ha una fede che concilii le due potestà; è l'uomo del dubbio più tremendo, dubbio di sè stesso e di Dio, Prometeo incatenato, padrone del fuoco e schiavo di Giove.

Con Gigliola, dal suo delitto non si risale alle nuvole ma si discende in Corte d'Assise. La madre è stata uccisa, ma Angizia, la serva omicida, non è punita per un mero caso, per una connivenza delittuosa del suo amante, ora marito, Tibaldo de Sangro. Se il sotterfugio e l'inganno non la salvassero, i gendarmi del re borbonico sarebbero lo strumento (più umile e più immediato di quel che non fosse, per il suo zio, Amleto) di ogni giustizia divina ed umana. Gigliola non è voce di Dio, dunque, ma sostitutrice di gendarmi borbonici. Per noi italiani moderni, dopo il risorgimento nazionale, ce n'è già a sufficenza per esser diffidenti verso di lei.... Ma anche a non cedere allo scherzo, non si può nascondere come ella completa la sua figura. Anche la punizione di Gigliola, come già la punizione di Amleto, è la sua morte. Ma la morte di Amleto, era la vittoria dell'ordine divino sul dubbio umano, era la vittoria di Giove su Prometeo. Gigliola, sostitutrice di gendarmi, con la sua morte da lei stessa premeditata, anzi preordinata fin'anco alla vendetta, non fa che premunirsi in anticipazione dal pericolo dei gendarmi. Il Signore Iddio, se mai, potrà giudicarla nel mondo di là, egli che giudica tutti i mortali. Per ora, certo non interviene. E Gigliola, nella sua fuga, è anche disgraziata. Poi che il padre, in un tardivo scatto di energia, la previene rendendosi egli uxoricida, Gigliola, che ormai si è uccisa inutilmente, sarà costretta a comparire di fronte al trono divino, soltanto perchè rea del suicidio: della sua fuga.

E tutto dimostra che la sua morte è una fuga, cioè una viltà. Che sia vile la morte di Amleto, non certo premeditata da lui, nessuno, nè meno un moralista cattolico, direbbe. Egli, già moribondo, non fugge. Amleto muore re, su i gradini del trono, pronto a ricevere gli ambasciatori di una sua vittoria. E non c'è nulla di preparato nella sua morte regale. Ma Gigliola sente ella stessa la necessità di nobilitare se non il suo gesto, almeno le apparenze. E compirà il delitto col vistoso apparato scenico delle serpi, che ad un amico mio suggerivano il ricordo di una nostra grande attrice stilizzata in un suo atteggiamento di raccapriccio; e con l'altro apparato scenico delle lampade accese di fronte alla tomba materna. Apparato scenico e teatralità, cioè mondo di carta pesta e di orpelli sostituito alla spontaneità della vita. Gigliola fa l'apoteosi della *tecnica:* pur troppo il suo desiderio di nobiltà ne risulta inane.

Doppiamente inane, perchè ella è puerile anche nella teatralità. Ella ha deciso di uccidere la matrigna per l'anniversario del delitto di lei. Osservavo che questa scadenza fissa è già un po' strana. E non si potrebbe certo giustificarla coi ricordi della tragedia classica, nella quale ciò che v'era di preordinato, era preordinato dai fati. Nel prevedere e nel preordinare consiste appunto l'intervento del fato nel dramma. Nella *Fiaccola* chi preordina è Gigliola e soltanto Gigliola. Potrebbe dunque esser naturale che ella stabilisse di uccidere quando le si presenti l'opportunità. E di fatto, decidendosi per l'anniversario, rischia di mancare al suo scopo. È infatti possibile per lei una domanda che dovrebbe aver del puerile: « Se non fosse venuto il Serparo come si sarebbe uccisa Gigliola? » Questa domanda puerile può esser la rovina dell'intera tragedia. Gigliola, la quale è tanto certa di voler morire, che si uccide prima d'aver ucciso, non sa ancora nel giorno deciso per la strage, come si ucciderà. Potrebbe non saperlo perchè l'affanno, l'ansia stessa del suo desiderio le impedissero di fermar qualche idea precisa. Anche Amleto non prevede *come* si svolgerà la catastrofe della tragedia che gli vive nell'anima. Ma egli non cerca nè meno di prevedere. Egli prepara fin nei minuti particolari una scena che dovrà *probabilmente determinarlo* alla strage: ma egli che vive nel desiderio della vendetta, non ne prepara i mezzi: la spada avvelenata di cui si serve non fu avvelenata da lui; la coppa avvelenata che adopra, non fu avvelenata da lui. Dopo aver meditato così a lungo l'idea della strage, la catastrofe scoppia come un turbine all'improvviso. Quanto più eccezionale e magnifica è la scena, tanto più la catastrofe è improvvisa. Per ciò quella scena non è uno spettacolo di coreografia.

Gigliola invece, fuor che la sua morte — che pur deve precedere il resto — *sa* tutto *come seguirà*: e lo dice. Ella vede ogni atteggiamento che dovrà prendere. Nella sua testa svolge la sua didascalia: per la visione del quadro scenico, si sostituisce al poeta. Per ciò ella non dovrebbe ignorare come si ucciderà. L'averlo ignorato fino all'ultimo giorno la rende incoerente pur nella sua coreografia: e il Serparo, lungi dall'essere il Laerte che dà

la spada ad Amleto, il segnale del fato, rischia d'essere la negazione per fin di ogni apparente consistenza psicologica di Gigliola. Ciò è tanto vero che all'ultimo momento ella par voglia cancellare questa impressione mostrando che non aveva deciso il modo della sua morte per non aver trovato all'uopo niente di originale. Forse la ricerca di un suicidio estetico era stato il suo vero tormento. E certo quando all'ultimo momento le capita il sacchetto del Serparo non si lascia fuggir l'occasione. Il quarto atto che prima mancava di qualche particolare scenico, le si presenta allora ben inquadrato e ben delineato, ed ella può ormai ben gettarvisi a capofitto, senza ritegno. La sua puerilità salva la coerenza della coreografia.

Ma fa anche di peggio Gigliola. Il ricordo di Amleto pur troppo, non la lascia un momento. Ed è mal per lei quand'esso risulta evidente nel particolare. Amleto, nella sua follia tragica uccide spietato (uccide involontariamente ma uccide) la creatura innocente che sola aveva pur saputo nutrirgli nel cuore una sì abbondante onda di pietà e di affetti i più puri. E Gigliola lo imita in questo particolare. Anche per lei chi le inspira sentimenti di pietà è una creatura debole e ignara, che vive di sogni i quali sorpassano la realtà del suo mondo, e la possibilità delle sue forze. L'Ofelia di Gigliola è Simonetto. E contro Simonetto nella furia della vendetta, Gigliola diviene crudele. Per colpa sua, se non per sua volontà Simonetto, morirà — anch'egli — fra le quinte, quando la sua figura s'è già distaccata dalla tragedia dei Sangro, verso la sua tragedia. E poi che la eccitabilità di Amleto era dovuta alla sua follia di uomo, mentre quella di Gigliola è dovuta alla sua femminilità; o, in altri termini, perchè Amleto è uomo e Gigliola donna, ne consegue come contrapposto che è uomo Simonetto sol perchè fu donna Ofelia. Nè varrebbe osservare che forse il poeta non ha voluto questo scambio di generi. Che questo scambio gli si sia imposto è evidente ed è grottesco. Perchè Ofelia che divien Simonetto, dopo tutte le *deminutio capitis* più gravi, è la *deminutio capitis* più ridicola. È la tragedia che diviene parodia.

***

Si dirà che non è giusto condannare la *Fiaccola sotto il moggio* perchè sia meno bella dell'*Amleto*. E chi dica questo a me, in tesi generale, avrà causa vinta senz'altro. Non io certamente vorrò farmi paladino dell'odiosa critica dei confronti. Per altro, quando il parallelismo tra due opere è evidente, e, nell'evidenza, l'una può involontariamente sembrare la parodia dell'altra, confronto e condanna cominciano ad avere una apparenza di ragionevolezza.

Ma è fuori di dubbio che un'opera di Gabriele d'Annunzio, la quale dovrà necessariamente attestare presso i posteri le tendenze estetiche dell'Italia moderna, ha il diritto di esser giudicata in sé stessa, per quello che è. Ma, anche giudicata in sé stessa, a me pare che sia evidente l'insufficienza di questa tragedia. Io potrei trarmi facilmente d'impaccio citando i più notevoli scritti che questo hanno dimostrato in modo esauriente. Il Borgese, per esempio, in due articoli del *Campo* assale con la sua consueta acutezza le varie maschere del dramma. Nega a tutte il rilievo che era necessario per imporle alla nostra fantasia. Egli osserva molto ingegnosamente che quando una persona noi la conosciamo, non la giudichiamo più: di fronte a lei, *vediamo* e riviviamo la formazione psicologica che rese inevitabili le sue azioni: per ciò, senza giudicarla, l'ascoltiamo. Ogni elemento di accusa diviene per noi una discriminante. Così le grandi figure tragiche dei cicli greci non sono mai immorali per noi, se bene ree di così terribili delitti. Gli autori dei celebri delitti odierni, hanno sempre un pubblico capace di attenuare la loro responsabilità; e — se i giurati volessero essere artisti e psicologi, — dopo conosciuti gli elementi del crimine, la loro azione finirebbe per rimaner sempre impunita. Per ciò Enrico Corradini può osservare che per la vita di un dramma è necessario che i suoi personaggi abbiano sempre ragione. Quando, moralmente essi hanno torto, bisogna che abbiano ragione d'aver torto. Altrimenti, non appartengono all'arte e noi abbiamo il diritto di farci loro accusatori e loro giudici. Abbiamo il diritto di imparare a conoscerli in Tribunale. Nella *Fiaccola*, dunque, la necessità di giudicare i personaggi e il loro valore morale, deriva dalla scarsa

conoscenza che noi ne abbiamo. Molte, troppe cose ci raccontano essi di sé stessi, con una abbondanza che vorrebbe essere sottiglianza d'analisi, ed è mancanza di misura, assolutamente innaturale in essi: ma non compiono nessun gesto spontaneo che giustifichi, nella evidenza dell'atto, ciò che essi dicono: che, insomma, li riveli.

Or tutto questo, è ben vero. Guardiamo i due personaggi principali della tragedia Angizia e Tebaldo. Di Angizia ci dicono che è una serva; lo possiamo credere perché le sue parole sono costantemente volgari: ma anche la volgarità eccede veramente, e potremmo già dubitare che ella « declami a serva. » Tuttavia non dobbiamo incrudelire, e prendiamola serva. Ma delle molte accuse che le si lanciano? Ella è la padrona dispotica dei Sangro, dicono. Per altro noi vediamo che tutti la maltrattano e finiscono per mettersi in due ad ucciderla. E chi, come Simonetto, non la può uccidere se ne lamenta, non senza enfasi retorica. La sua tirannide è per lo meno, impotente. Dicono anche altre brutture di lei: ma noi non ne vediamo nella sua azione alcun contraccolpo rivelatore. Quelle accuse, anche le verosimili, non sono materialmente provate. Potrebbero essere altrettante calunnie. Ma per fino le colpe sue delle quali abbiamo una diretta cognizione sembrano inverosimili. Ella colpisce con pietre, alla schiena, il suo padre, il Serparo. Perchè lo colpisce? Perchè sente in lui la sua origine lontana, rivede la sua vita più pura, e nell'impotenza a redimersi che ha in sé per l'abitudine della colpa, si ribella con odio a ciò che dovrebbe esserle più santo e più caro? Sarebbe questa una spiegazione assai nobile, e indicherebbe una bella intuizione del Poeta. Ma la distrugge l'attitudine del Serparo. Anche un altro ribelle Caino, dopo il delitto, grida a Dio che egli non è il custode del suo fratello, ma Dio lo soverchia con la sua maledizione e Caino fugge; anche Mefistofele sibila di fronte all'Eterno, ma deve soccombere e precipitare: anche Prometeo bestemmia Giove: ma le aquile gli divoreranno l'anima. Di fronte ad Angizia, invece, lo sconfitto è il Serparo. Egli maledice — e con terribili parole — ma fugge. Angizia trionfa. Forse il suo trionfo è apparente? Forse la fuga del Serparo dopo la maledizione, è l'ombra di cui si avvolge agli occhi ciechi del peccatore la giustizia divina? La spada di Dio piomba quando meno è temuta dal malvagio. La fuga del Serparo potrebbe essere profondamente significativa, e il suo significato potrebbe esser messo in rilievo, dal suo ritorno e dalle parole ch'egli scambia con Gigliola. A Gigliola egli mostra il mezzo di uccidersi, ma dicevo che egli non è un Laerte. Potrebbe essere però qualche cosa di più grande. Egli potrebbe essere colui che *dà l'impunità*, cioè assolve, la creatura che farà giustizia della sua figlia maledetta. Ma il male è che Gigliola gli toglie per inganno le serpi: egli è una divinità che non conosce la sua potenza. O forse quell'inganno vuol dire che la forza della sua maledizione è tale, che da ogni sua parola emana, anche senza una sua volontà diretta, potenza di morte? Egli bestemmia contro la figlia malvagia, e certo sentendo su le labbra di un padre le parole d'odio che ella pur pronunziava contro la figlia di lui, Gigliola deve essere più che mai sospinta all'idea della strage. Ma il male è che, dopo questa ipotetica manifestazione di potenza, il Serparo fugge ancóra, fugge per sempre. Forse nel suo dileguarsi misterioso si rivela un'altra luce per la sua grandezza? L'aquila di Giove discende distrugge, vola via; la spada dell'arcangelo Michele fiammeggia, uccide, sparisce. Ma aquila ed angelo scompaiono dopo che la vendetta da loro compiuta è ben certa per essi, scompaiono per tornare a Dio, nell'alto, — e noi sappiamo che Dio, ripudiato il figlio malvagio — si servirà delle aquile e degli angeli per beneficare i figli migliori. Il Serparo, invece, dilegua nell'ombra; la sua via è incerta; è la figlia che lo ha ripudiato, e, scacciandolo gli ha tolto una famiglia, ne ha fatto un ebreo errante, un vagabondo dei secoli e della leggenda. Egli non è dunque più colui che maledisse, ma è il maledetto. È il vinto, dunque, è il debole. Angizia non deve temere di lui; dunque potrà disprezzarlo, e potrà quindi rinnegarlo, non volerlo conoscere, allontanarlo dalla sua casa; potrà non *averne stima*, e arrossire di lui; potrà — se è lecita una tal distinzione — potrà « averlo in odio » ma non odiarlo: ella, se non lo teme non ha ragione di odiarlo. E allora perchè lo colpisce? come un figlio può colpire il padre, se non per un accecamento d'amore — per odio? come lo potrebbe Angizia? Per « brutale malvagità? » Ma questa è una frase da avvocati che

non può aver valore per un artista. L'artista deve ricercare la spiegazione psicologica di ogni malvagità, apparentemente brutale. La malvagità di Angizia non ha più spiegazione psicologica, e per ciò ripugna. Ripugna o è ridicola. Anche nelle *Nuvole* di Aristofane c'è un figlio che, non per odio, colpisce il padre; ma giustifica il suo atto con una parodia di sofistica socratica d'una comicità grandiosa. Anche Angizia, se non è odiosa, è comica. Non per caso la sua ira contro il Serparo è stata così efficacemente assalita dall'ironia dei parodisti. Noi sentiamo che quella scena non è *vera:* è soltanto la ricostruzione di una scena, già accaduta: ma non certo accaduta così.

E la stessa uccisione della sua antica padrona, che Angizia confessa, menandone vanto può lasciarci perplessi. Che valore ha, infatti la sua confessione cinica? Non è certo una affermazione di superiorità da parte sua. Lo spauracchio della correità di Tibaldo può bastare a far tacere Gigliola; ma il silenzio di Gigliola, non è la vittoria *morale* di Angizia. Stà bene. Di quel silenzio Angizia avrà la certezza morale. Ma non più. E chi può prevedere sicuramente gli impulsi del cuore umano? E se Gigliola parlasse? Non ci hanno detto pur ieri, dibattendosi a Torino un processo celebre che i figli se non devono accusare il loro genitore possono però colpirlo, quando la sua colpevolezza risulti, nella ricerca legittima dei carnefici dell'altro parente? Quale difesa avrebbe Angizia se Gigliola non dubitasse di colpire Tibaldo? Devo, mio malgrado, parlare ancóra per un momento, di Amleto. Ivi, lo zio di Amleto, che è re, non è difeso dall'amore della moglie strappata al fratello ucciso: è difeso dal suo potere sovrano. Quando Amleto lo accusa, il suo movimento è di sdegno: la sua maestà è offesa. È necessario che Amleto lo uccida, altrimenti dovrebbe esserne ucciso. Di fronte ad Angizia, se Gigliola parlasse, se Gigliola non volesse « sostiture i gendarmi borbonici » — noi sentiamo che ella non potrebbe sostenerne l'accusa. Se Angizia ammettesse d'aver confessato la sua colpa, diverrebbe inutile il delitto di Gigliola. Ella dovrebbe dunque rinnegare la sua confessione, o negarne il valore e la verità. Per ciò *può* divenir dubbia per fino la sua colpevolezza nel delitto.

Di Tibaldo de Sangro, dicono che è una specie d'otre gonfio di materia grassa, immobile, viscido, senza consistenza. Dovrebbe essere dunque un carattere ben preciso, di cui ogni parola dovrebbe risultar sobria, per recare, nella sua precisione, la sicura impronta impressavi da un siffatto stato d'animo. Invece quasi di continuo, viscide, senza vita, inconsistenti sono le parole che pronunzia. Nessuna d'esse è necessaria. Non v'è un solo fatto che agisca in lui prima che su le labbra esse gli si formino. Le parole sorgono senza nessuna vita spirituale anteriore a *raccontar* fatti di vita domestica di lui e della moglie, che, se veri, lo caratterizzerebbero bene: ma noi non vediamo che siano veri. Si potrebbe citar come prova di questo *tutta* la sua parte. Egli è sempre un lamentatore di fatti dolorosi, di debolezze commesse da lui, e per le quali l'unica testimonianza che abbiamo è la sua e quella de' suoi parenti. Ora nessuna figura vive mai per quello che racconta di sé, ma per quello che opera. Le figure della *Divina Commedia* raccontano tutte di sé; ma la vita delle loro parole è completa nel gesto che le fa scultorie: di Farinata sappiamo e crediamo che difese Firenze *a viso aperto* perchè Dante lo mostra a noi *a viso aperto,* in atto di fierezza sicura: « dalla cintola in su, dritto »; di Francesca crediamo la pietà, il dolore e l'amore per quel verso che di amore, di dolore e di pietà è nutrito: « se fosse amico il re dell'Universo.... »; la ferocia di Ruggeri noi la crediamo, per l'orrore dell'atto di Ugolino: « la bocca sollevò dal fiero pasto.... ». — Ma un gesto scultorio di Tibaldo de Sangro io non so citarlo. C'è un momento, vero, nell'alterco dei due fratelli al primo atto. Ma dopo quell'alterco Tibaldo doveva uccidere - súbito. Seguitare a lamentarsi, per un'anima debole, vale inutilizzare e annientare ogni energia ed ogni decisione. Questa è regola costante. Tibaldo potrebbe essere un'eccezione: ecco quel che bisognava *mostrare* per sottrarlo alla regola comune. Un altro suo gesto è dopo l'uccisione della moglie: ma quello diviene elemento coreografico, travolto dalla falsità psicologica che rende puerile Gigliola in quel momento.

Io non ho modo ora di esaminare partitamente anche i personaggi minori della tragedia. Anche dei principali, sono costretto, pur troppo a indicar solo gli elementi di giu-

dizio, lasciando la prova delle mie parole al discernimento del lettore che conosce la tragedia. Ma la vacuità di tutti potrebbe esser facilmente dimostrata. Ricordate, nel momento acuto del terzo atto, la esclamazione di Simonetto: « una punta... un ferro » ecc. ecc.? Non semba il leopardiano, e più sincero se non più bello: « l'armi qua l'armi, io solo combatterò, procomberò sol io? ».

***

Perché l'inconsistenza dei personaggi è pur causa della bruttezza dei versi. Francesco Pastonchi ebbe a citarne molti nel *Corriere della Sera* che, trascritti senza la loro divisione metrica, sembravano brutta prosa. Sì, che egli concluse per la mancanza di ogni veste lirica decorosa che salvi la deficienza del dramma. Ora io credo che *tutta* la deficienza del dramma sia nella deficienza dei versi. In ogni tragedia i personaggi prima che creature vive sono, per dir così, movimento lirico nell'anima del poeta. Ciò spiega il predominio assorbente che in ognuna di esse v'è di una speciale facoltà spirituale. Nessun uomo, nella vita, è forse così geloso come Otello; nessun uomo è così perverso come Jago: ma in tutti gli uomini, allo stato subcosciente, vivono contemporaneamente la gelosia di Otello e la perversità di Jago. Nella tragedia il poeta trae dai sotterranei dell'anima le figure vive che di quelle passioni si nutrono. Si potrebbe dire che, in ogni tragedia, è unico, fondamentalmente, l'attore: il cuore dell'uomo è protagonista. E quasi a dimostrare la fusione dei personaggi reali in questa unità ideale, i greci fecero centro delle loro tragedie il coro. Il coro, che non è voce di uomini, ma è la voce dell'uomo. Astraendo dalla realtà, il coro riassume nel suo impeto tutte le passioni umane, al di sopra di ogni voce della natura, di ogni avvenimento; e balza e irrompe vittorioso dall'impeto della sinfonia. Chi non ricorda il coro della *nona sinfonia* di Bethoven? Ma come facilmente in noi le passioni sono a contrasto, così si spiega la frequenza del contrasto nelle azioni drammatiche, e spesso la sua *opportunità* come esponente della vita tragica dei personaggi. Ora il d'Annunzio, prima della *Figlia di Iorio,* non aveva mai saputo compenetrare il contrasto scenico col suo movimento lirico. In sé aveva veduto una statua: ma sapeva soltanto descriverla. La sua era un'arte di calco. Il rilievo era spesso perfetto, se bene dentro la maschera fosse vuota: ciò spiega l'importanza artistica della didascalie dei suoi drammi: ciò spiega perché, non a pochi, la sua *Città morta* parve più bella nelle pagine descrittive del *Fuoco* che nel testo della tragedia. Né questo diminuiva l'artista. Era anzi, proprio per questo, banale e inesatto dire delle sue tragedie che si salvavano soltanto per lo splendore della forma. — Questa volta gli è accaduto fondamentalmente lo stesso. Se non che egli aveva nelle orecchie le lodi alla semplicità stilistica della *Figlia di Iorio.* In quella tragedia il segreto della semplicità era appunto la perfetta fusione tra movimento lirico e contrasto scenico. Vista in sé la statua, il poeta aveva saputo modellarla. Questa volta, vista la statua non ha saputo modellarla e, per desiderio di riuscir semplice, non ha voluto descriverla. Ecco la ragione dei brutti versi. La sua arte è stata un calco mal riuscito. Nella parte cava reca l'impronta d'una scultura che egli aveva veduta bella, ma la parte convessa non ne disegna il rilievo. Così alla tragedia manca ogni vita interiore ed ogni vita esterna.

E questo era necessario dire al poeta della *Figlia di Iorio.* Prima della *Figlia di Iorio* poteva esser bello e necessario amare il Poeta per le sue belle pagine, dimenticando le altre. Dopo il suo capolavoro non più. È necessario dirgli qual'è la grandezza di lui che noi d'annunziani — noi giovani — noi italiani — in lui ammiriamo. È necessario dirgli qual'è il ramo della sua opera che sarà fecondo di nuovi germogli domani. È vero che la parola ultima è ai posteri. Va bene che anche in questa tragedia i posteri potranno trovare le parole più pure, le più tipiche per l'opera complessiva del Poeta, le più alate per il loro sogno. Ma è bello e piacerà forse al d'Annunzio che anche noi gli diciamo per quali pagine, per quali parole, per quali sogni, noi che da lui ci partimmo, amiamo in lui un grande poeta d'Italia.

MARCELLO TADDEI.

*Gli amici dell'* Hermes *tengono anch' oggi, come hanno sempre tenuto, a conservare intatta l'individualità del loro pensiero.* Hermes *è un campo libero di discussione,*

*non un pareggiatore di cervelli e di anime. È naturale che, concordi su certi giudizii e su certi atteggiamenti di giudizio, i redattori della rivista abbiano poi su altri punti diversità più o meno profonde d'opinione. Alcuni amici dell'* Hermes, *pur compiacendosi anche in questo articolo dell'agilità d'ingegno del loro collega, sono ben lontani, nonostante, di accettarne tutte le argomentazioni e tutte le conclusioni; e più lontani forse da seguirne l'intonazione.*

### Per la facciata di San Lorenzo a Firenze.

Il 7 Gennaio del 1899 il Circolo degli Artisti di Firenze inaugurava una mostra del più grande interesse: erano le riproduzioni dei disegni eseguiti da Giuliano da San Gallo, Michelangiolo, Andrea ed Iacopo Sansovino per la facciata della Basilica dedicata al martire cristiano, e che Leone X voleva compire a maggior gloria della sua famiglia e del suo regno di magnificenza: era un modello in legno che si diceva condotto sotto la guida del Buonarroti, erano l'infelice prova settecentesca di Paolo Posi e quella migliore, ma disadatta, di Emilio Marcucci, che apparivano al pubblico come una lunga serie di tentativi infecondi, che solo potevano spingere i moderni a riprender l'idea degli antichi con nuovi mezzi ed intenti.

Di fatto, quasi subitamente si costituiva un comitato che il 5 d'Aprile dell'anno 1900 bandiva un concorso nazionale con un manifesto che portava queste saggie parole: « Esistono tuttora e si conservano nelle pubbliche gallerie molti progetti e bozzetti per la facciata della R. Basilica di S. Lorenzo in Firenze, eseguiti successivamente dai primi del Cinquecento fino ad oggi. Ma coi criteri che ora prevalgono in fatto di lavori da eseguirsi sopra antichi monumenti, non sarebbe possibile di mettere in opera alcuno di quei progetti per due ragioni. »

« 1° Perché nessuno di essi tien conto delle linee organiche interne ed esterne del mirabile edificio ideato dal Brunelleschi ed eseguito dai suoi discepoli. »

« 2° Perché quei progetti (varii dei quali bellissimi in sé, astraendo dalla loro destinazione) non sono così sviluppati, che per eseguirne qualcuno non occorra rivolgersi alla interpretazione di qualche architetto moderno. »

« Perciò la naturale e doverosa riserva nell'occuparsi ancora di un soggetto, cui hanno consacrato i loro studi Michelangiolo e Giuliano da San Gallo, viene ad esser corretta dal pensiero che presumendo di sviluppare e di completare i loro disegni, si mancherebbe ed essi di rispetto molto maggiormente che non ricominciando a studiare di nuovo il problema. »

Le vicende del Concorso son note: Tra i cinquanta concorrenti sette ne furono scelti per una seconda prova, e di questi Cesare Bazzani fu giudicato il migliore.

Or mentre tutti attendevano che si compisse il desiderio che aveva mosso artisti e cultori a bandire un concorso che può annoverarsi tra i meglio riusciti in questi ultimi cinquant'anni, ecco un componente della giuria, un uomo illustre per opere pregevoli e noto per la sua competenza e dottrina, Marcel Reymond, fare dalle colonne del *Marzocco* (27 Agosto 1905) una proposta della quale abbiamo tutto il diritto di meravigliarci oltre ogni misura.

Di tale importanza è la cosa che noi ci sentiamo il pieno diritto di discutere l'operato dell'uomo più ancora che le parole del critico.

Noi dunque non riusciamo a comprendere come si possa per ben due volte accettar di far parte della giuria di un concorso a pochi mesi dalla cui decisione si pensa a scrivere: *Peraltro questo concorso non sarà stato inutile. Si può anzi dire che esso sia necessario. Poiché avrà dimostrato che occorreva rinunziare definitiva-*

*mente alla speranza di risuscitare lo stile del Brunelleschi e di trovare una facciata per S. Lorenzo che si avvicinasse a quella ch'egli aveva disegnato.*

Così dunque l'opera lunga e laboriosa di sette architetti — anche tralasciando gli altri moltissimi — ai quali si era richiesto una nuova prova, doveva servir solo per esperimento accademico e portar solo ad una convinzione negativa? E perché l'illustre critico francese non ci disse tutto questo dopo il primo concorso? Forse dovette attendere il resultato del secondo, per persuadersi di quello che con tanta sicurezza oggi sostiene?

Né basta: Il Reymond, accettando di far parte della giuria di un concorso che nel programma portava le parole riferite più sopra, ed al quale egli sottoscriveva implicitamente nell'atto stesso che acconsentiva ad esercitare l'uficio di giudice, alla distanza di cinque anni dimentica o finge di dimenticare quanto aveva un tempo approvato, e con rara disinvoltura, prima in una riunione alla *Leonardo*, poi nel *Marzocco* porta avanti il nome di Giuliano da S. Gallo e ne sostiene con calore degno di miglior causa uno dei disegni, aggiungendo: *Con l'eseguirla noi non daremo più vita ad una di quelle raffazzonature che hanno la colpa di esser senza bellezza, di non aver alcun significato, di non rappresentare alcuno stato sociale, né alcun pensiero di artista.*

Tutto questo ci dice il Reymond a pochi mesi da un giudizio che non era stato invero così duramente severo coi disegni dei sette architetti, e dopo che egli, anche in seno alla commissione, aveva avuto alte parole di lode per Cesare Bazzani.

Ma all'operato dell'uomo non occorrono lunghi commenti, e passiamo alla parola del critico e dello studioso.

Chi, senza alcuna prevenzione, osservi i sei disegni che di Giuliano da San Gallo ci rimangono ancora, e li consideri nel loro complesso prima di esaminarli singolarmente, non può tardar molto a convincersi di essere dinanzi a delle *esercitazioni.* Esercitazioni meravigliose per vivacità di concezione, per agile eleganza di composizione e di svolgimento, che offrono — come è noto — ora due campanili inalzantisi arditamente ai lati del corpo centrale; ora un arco romano, che occupa tutto l'ordine inferiore, o sovraccarico di bassorilievi e di motivi ornamentali puramente classici, o mal adattato allo scopo con un curioso connubio di elementi religiosi e profani; ora composizioni più semplici con tre porte e tre finestre, divise però da colonne marmoree.

Nel loro insieme i sei schizzi fanno pensare a quei prospetti posticci che si adattavano alle facciate incompiute e disadorne, in qualche ricorrenza; e Santa Maria del Fiore portò a lungo le tracce di tali decorazioni frettolosamente eseguite per nozze principesche: prospetti che gli autori non cercavano di adattare allo stile dell'edifizio preesistente, ma piuttosto al gusto del loro tempo ed alla solennità e magnificenza della cerimonia.

Né lontano da questo giudizio era Clausse, il più autorevole studioso dei San Gallo, quando — parlando di questi disegni che Giuliano, vecchio, stanco e malato fece più per ossequio devoto alla famiglia dei Medici che per volontà artistica — aggiungeva:

« L' abbondance et la variété de son imagination lui sugérèrent un nombre étonnant de projets différentes.... En générale, les dessins ou projets de Giuliano da S. Gallo sont des productions architecturales un peu confuses ou la sculpture joue un rôle presque dominant: statues dans des niches, statues sur des piedi-

staux, sur des frontons, sur des balustrades, bas reliefs un peu partout, donnant l'aspect du mouvement plutôt que de la richesse; *on est en droit de se demander si c'est bien là ce qu' il eût été convenable de faire pour revêtir la façade du temple grandiose et sévère costruit par Brunelleschi.* Quelque fois San Gallo ajoute même à son monument des clochers gigantesques; *ces dessins sont des compositions décoratives plutôt que de réels projets.* » (1)

Né diversamente giudicava il Supino, un anno più tardi, dei sette *progetti* « nei quali — diceva — l'architetto ci ha lasciato la prova della sua varia fantasia. Fantasia appunto diciamo, perché tutti ci appariscono ben poco in rapporto col carattere che l'edifizio aveva ormai assunto per opera dei seguaci del Brunelleschi, ma più che altro rispondenti al sentimento personale dell'artista; sentimento, come abbiam detto, comune agli architetti di quel periodo, che senza preoccuparsi tanto delle fame preesistenti, amavano far comparire nell'opera nuova tutta la loro abilità. » (2)

Ora questo carattere di irrealtà, comune ai sei disegni ed eccettuato in alcuno di essi, si riflette anche su quello che ha potuto offrire modo e mezzo di discussione — per gli altri non sarebbero state necessarie troppe parole — e che al Reymond è sembrato degno del Brunelleschi.

Ma non starò a ribattere capo per capo tutte le asserzioni dell' illustre critico che ha fatto sfoggio di una straordinaria agilità di pensiero e che nessuno avrebbe creduto così àbile nelle evoluzioni di una ginnastica pericolosa: Maffio Maffii nel *Giornale d'Italia* ed Ugo Ojetti nella *Vita* hanno risposto compiutamente. Né ripeterò col Supino che da quei disegni manchevoli è impossibile avere uno *sviluppo* senza modificazioni, come giudicarono pure i compilatori del manifesto con cui fu bandito il concorso.

Forse non avrei parlato neppure dell' idea del Reymond, e ne avrei incolpato un momento di malinconia estiva — è una stagione così traditrice l' estate — se non si fosse fatto troppo rumore e schiamazzo attorno alla cosa, e se la strabiliante proposta di un solo non avesse minacciato di divenire l' opinione di alcuni.

Fortunatamente son molti gli avversari dei pochi *Sangallisti*, ed il Marzocco stesso, con la sua abituale larghezza, ha accolto gli articoli del Chiappelli e del Corcos decisamente contrarii all' idea del Reymond. Ed oggi, mentre il Supino rimane fermo nell'opinione espressa or è qualche anno, il Geymüller, che il critico francese chiamava il suo *appoggio più prezioso*, diserta le file, e, nuova sibilla, parla oscuro di una sorpresa — non sappiamo quanto gradita — ch'egli ci vuol preparare. Così che non so comprendere come André Michel nel *Journal des débats* abbia potuto scrivere con quella *padronanza* che delle cose nostre ostentano gli amici latini: « Le projet de Marcel Reymond — ou plutot de Giuliano — combattu par quelques-uns, a été accueilli en somme avec faveur; des hommes comme Beltrami et Boito lui ont donné leur adhésion, et je crois savoir que dans le Parlement même, des conçours influents ne lui manqueront pas... Nous verrons la suite. »

In quanto a Luca Beltrami e Cammillo Boito, attendo con Ugo Ojetti il loro parere, invidiando al collega dei *Débats* la primizia.... Ma più che dei due illustri critici ed architetti vorrei conoscere l' opinione dei componenti la giuria di questo disgraziato concorso.

---

(1) G. CLAUSSE, *Les San Gallo*. Paris, Leroux, 1900. Vol. I, pp. 261-262.

(2) *L'Arte*, anno 1901, pag. 248.

Perché tanto silenzio e tanta ritenutezza? perché non una parola sull'operato del loro collega? Il prof. Bartolini ha parlato con troppo riserbo; e gli altri?

Almeno ci dicano questo: sono proprio sicuri che, se il Sangallo si fosse presentato la prima volta col suo famigerato disegno, lo avrebbero proposto per la seconda prova?

* * *

Ma dopo tanto parlare e discutere, a noi italiani rimarrà sempre l'onta di non aver fatto che un'accademia; perché pur troppò i *soliti nipoti dei nostri nipoti* si troveranno forse a bandire un nuovo concorso.

Né noi sapremo lamentarcene. Già altra volta, per il San Francesco di Siena, dicemmo quanto abbiano di suggestivo le facciate incompiute; e di questo parere son molti: il Supino dei nostri, il Melani fra i *Sangallisti*.

Perché non ci potremmo accordare in questo?

Ne andrebbero salve la morale e la coerenza: oggi non abbiamo da farne spreco.

N. T.

## *Mirella.*

Questo fresco e delizioso poema scaturito dalla fantasia di Federigo Mistral or sono circa quarantacinque anni, si rinnovella oggi «di novella fronda,» vestendosi di veste italiana per opera di un traduttore di gusto: Mario Chini. Il sorriso e il dolore della bionda fanciulla del Rodano già varcarono i Vosgi ed il Giura ed ebbero una grand'eco anche in terra germanica, grazie alla versione del Bertuch. Non più addietro dell'anno passato, Celestino Barallat y Falguera li ricantò al cuore e all'immaginazione degli spagnoli. Cosicché Federigo Mistral non potrebbe oggi ripetere più nella sua strofe ben sonante:

*Canto una giovinetta Provenzale.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Era una contadina e, a quel che pare,*
*fuor della Crau ben pochi ne han sentito parlar.*

Non solo dai bigattieri e dai marinai e dai pastori di quella terra desolata che il mare e le bocche del Rodano inutilmente bagnano colle loro onde turchine, è oramai conosciuta Mirella; ma i popoli più diversi la risognano nella loro immaginazione e, così risognata, la amano.

La storia di Mirella — oramai, dopo la traduzione del Chini e dopo gli articoli numerosi che i giornali anche non letterari le hanno dedicato, tutti gli italiani colti la sanno — non è che la storia di un amore agreste, perduto tra gli ondeggiamenti bigi dei salici e quelli biondi del frumento maturo. Ma dalla Crau assolata salgono, come da un mondo mitico ancora popolato di divinità possenti, eroi, fantasmi, maghi, santi, misteriosi influssi di credenze e di leggende che affocano del calore della loro fiamma, ora benevola ed ora maligna, quel semplice e virginale amore di creature semplici e buone.

Molte qualità poetiche ci piacciono singolarmente in questo poema che sembra scaturito spontaneo, per virtù naturale, come un fiore fatto di grazia, di febbre, di forza, dalle sassose praterie della Crau e della Camargo. Anzi tutto un senso vasto e gagliardo della campagna e del mare; senso novissimo ed oltremodo originale, ugualmente distante da quello che ci comunicano le rappresentazioni classiche

della natura, come da quello proprio delle rappresentazioni romantiche: i miti pagani (ancor vivi e forti per tutta Provenza come le edere che verdeggiano sui suoi magnifici monumenti augustei) e le leggende della prima età del Cristianesimo si fondono in una rappresentazione unica ed in un medesimo ritmo di vita, con i fatti e le contingenze della realtà quotidiana. La terra che mette fronde e la terra che partorí dei ed eroi, è la stessa. Ogni vaccaro, ogni sbozzolatrice, ogni navalestro di quelle lande ove il sole impazza e di quel mare ove sempre impazzano i Venti, parla con ugual fede dei giganti domati da Ercole nella Crau, dei teschi di quei vinti divenuti ciottoli, delle tre Marie che giunsero una volta dalla terra di Cristo su una leggera barchetta a consolare con la parola e col miracolo i provenzali, delle maghe che appestano i filugelli e seccano i grappoli sulla vite e guariscono l'amore, dei vincitori agli agoni annuali di Nimes, degli antichi ammiragli dei re capeti e dei non meno intrepidi bufolari dell'oggi.

Com'ebbi già a dire altrove, non v'è in questa poesia nessuna stonatura tra la realtà e il sogno; perchè dissidio non v'è tra l'una e l'altra nella vita che la poesia rappresenta. L'uno è l'epilogo necessario dell'altra. Il destino dell'uomo è accanto all'azione dell'uomo; l'amore è contiguo alla morte, il gesto e la voce son tutt'uno con la passione, come la fantasia è tutt'una col vero. Se un uomo ha commesso un delitto, il mondo della sua pena e della sua eternità si sostituisce senza passaggi repentini al mondo delle sue male opere. Così avviene d'Elzeare, il bovaro che Mirella non ama, il feroce bovaro che le ferisce in rissa lo sposo, e lo abbandona nella notte.

La versione di Mario Chini è quanto mai felice. Il giovine poeta ha voluto vivere anch'egli in Provenza, per accordare la sua immaginazione e il suo gusto con quello della vita che doveva riprodurre. Cosicchè non è stato freddo e meccanico interprete di parole, ma ricreatore di stile e d'anime.

Ricreatore di stile per quanto egli poteva, si capisce. Perchè non bisogna certo dissimularci che il sapore intimo caratteristico del poema provenzale, anche tradotto, e ottimamente, in italiano, vale a dire nella lingua che più gli è affine, perde leggermente quel tono di grandiosità a cui pur s'accompagnan così bene, nell'originale, la grazia e la delicatezza dei personaggi poetici.

Oltre cotesta del resto non grave impressione di pallidezza che qua e là ci danno alcune strofe d'intonazione più tenue, occorre rilevare qualche cosa intorno al metro. Il Chini ha voluto mantenere la strofe del poema nella sua intera struttura originaria. E in questo ha avuto, secondo me, torto. La strofe mistraliana è inimitabile, specialmente nel nostro linguaggio. Quelle due rime piane seguite da una tronca alla quale tengon dietro tre rime piane conchiuse da un'altra tronca, dànno al periodo metrico un carattere vario e un tantino scapigliato, Ma non disordinato, perchè le due rime tronche d'ogni stanza, costituendo la maggiore arsi e la estrema tesi del periodo, lo stringono abbastanza bene sotto la loro signoria. Ora, questo sapiente dominio della rima tronca sull'andamento della strofe, va completamente perduto, in italiano. La ragione di ciò è molto semplice: la lingua italiana, povera di suoni tronchi, non è fatta per somministrarne una gran varietà a momenti ritmici determinati. Altrimenti v'è pericolo di cadere in interruzioni e in discordanze musicali che spezzano svisano sciupano l'armonia squisita dell'insieme; come questa:

*E i tre uomini, spinti da un pensiero,*
*in men che dico, lasciano il sentiero;*
*poi, tutti e tre, curvandosi e stendendo il pastran,*

*gli fanno un letticciuol come che sia,*
*ed a braccia di là lo portan via,*
*incamminandosi alla masseria*
*de' Bagolari, ch' era la masseria più a man.*

La poesia nostra acquista subito un' attitudine sciatta e volgare, quando deve sforzare le frasi ed i costrutti per stillar dalle loro movenze suoni tronchi; volgarissima poi, quando essa tronca insistentemente ed arbitrariamente parole che sono piane per loro natura.

Il Chini ha messo in opera un vero spavento d' abilità per velare lo sforzo e smussare le dissonanze; ma non giurerei che ci sia sempre e sempre bene riuscito. Basta però quel molto in cui è ottimamente riuscito, per essergli grati non come a un interprete, ma come a un vero artista.

M. M.

## *La difesa del Classicismo durante e dopo il Convegno di Firenze.*

I nostri lettori conobbero dai giornali politici i resultati del Congresso fiorentino per la riforma della scuola classica, promosso dalla « Società italiana per la diffusione degli studi classici. » Seppero che le poche ma laboriosissime adunanze riuscirono ad un' affermazione solenne dei diritti della antica cultura nella nostra vita nazionale. Seppero che le discussioni s' inalzarono molto al di sopra dei confini modesti della scuola secondaria, e mirarono ad un vero e proprio ringagliardimento e ritempramento nel carattere nello spirito nell' ingegno degli italiani. Seppero anche — *in cauda venenum* — che un numeroso gruppo di professori, pur non sospetti difensori del classicismo, fece approvare dal convegno, ad esigua maggioranza, un ordine del giorno così concepito:

« Il Convegno, confermando i voti già fatti perchè sia mantenuta e afforzata la scuola classica attuale, senza attenuare in questa il greco e la matematica, e senza alcun tentativo di scuola unica;

non contrasta l' istituzione, anche per via d'esperimento, di altri tipi di scuola secondaria, in cui abbiano maggiore importanza lo studio delle lingue moderne e le scienze;

e non esclude che i varii tipi di scuola secondaria, debitamente organizzati e messi in armonia fra loro in modo da rispondere agli alti fini della cultura nazionale e da permettere, dentro certi limiti, il passaggio dall' uno all' altro, possano aprire la via ad ordini superiori di studi. »

Dimostrai già in un articolo pubblicato dal *Mattino* di Napoli (1 ottobre) come quei professori, senz' accorgersene, tradissero così lo scopo per cui erano convenuti al congresso e dessero contro la loro stessa intenzione un'arma pericolosa in mano agli avversarii del Classicismo. Non intendo ripetere qui ciò che dissi altrove. Mi piace soltanto rilevare come le discussioni sollevate dal congresso e riaccese proprio in questi giorni dal lungo scritto dell'ex-ministro Orlando, scritto comparso sulla *Nuova Antologia*, abbiano convalidato ancora più fortemente la mia interpretazione e messi a nudo appunto i gravi pericoli cui la dabbenaggine dei fautori di quel famigerato ordine del giorno volle esporre — come avevo predetto — la scuola classica.

L' on. Orlando, difendendo la sua riforma del 1904, nella quale accordava agli alunni del liceo il diritto di scegliere tra il greco e le matematiche, trova buon gioco in quell' ordine del giorno Festa, Rosadi, Ceccaroni, ecc. Perchè l' ex-ministro, a questi che pur votarono unanimi con gli altri contro l' opzione fra greco

e matematica, ha l'aria di fare osservare: — Signori miei, voi m'avete gridato la croce addosso in nome dell'efficacia educativa del classicismo altamente inteso, perchè concessi quella facoltà di scelta che non approvate. Ora, sempre in nome della cultura classica, volete allontanare da questa medesima cultura la maggioranza di coloro che, pur senza di essa, potrebbero — lo dite voi stessi — arrivare ottimamente ad esercitare i più alti uffici sociali. E allora in che consiste, di grazia, l'attitudine del classicismo a formare e rafforzare le intelligenze ed il carattere della nazione, attitudine che voi prima apertamente proclamate e poi implicitamente negate? Chi tra me e voi ha più fede, in sostanza, nell'insegnamento classico? Io che aprivo fin dal liceo le porte della scienza a giovani i quali avrebbero pur sempre, almeno durante sei interi anni, avuto modo d'assorbire gli elementi vitali di una preparazione classica, oppure voi i quali aprireste senza esitanza le porte della vita e della società anche più alta a giovani affatto digiuni di quegli elementi vitali? Ma per caso, signori miei, dite un po' francamente, avreste in fondo in fondo, malgrado le vostre belle parole, la convinzione intima che il classicismo, come elemento costruttivo dello spirito, non sia poi vitale un accidente?

Il ragionamento dell'ex-ministro dell'istruzione — s'affretta a dichiararlo anche Ugo Ojetti nell'*Illustrazione italiana* — non fa una grinza. Infatti, dato l'atteggiamento dei professori che hanno fatto precipitare alla fine il Convegno di Firenze in una poco intelligente contradizione, l'on. Orlando, se non altro, è stato d'una logica senza ambagi.

E la conclusione di tutto ciò quale sarà, per il gran pubblico d'Italia? Una sola, e facile a dedursi; una sola, e pur troppo assai diversa da quella cui intendeva arrivare il Convegno di Firenze: il pubblico italiano diverrà ancora più scettico quanto ai benefici effetti del Classicismo nello svolgersi della nostra vita moderna; ne prenderà nuovo pretesto per dichiarare la perfetta inutilità dell'antica cultura; rafforzerà in cuor suo il disgraziato convincimento che lo studio della letteratura ellenica e romana sia ufficio di specialisti eruditi, non dovere di un popolo intraprendente e intelligente.

Anche una parte della stampa italiana tende a indurre il paese in quest'ordine di idee. E dire che noi siamo ancor più fortemente persuasi che la grandezza dell'Italia nuova non sarà virtù e non sarà neppure vera grandezza, se non a patto che essa ritrovi nel mondo classico — come il figlio ritrova nella sapienza del padre la sua propria coscienza — i modi e le forme per vivere, per dirigere, per intensificare l'avvenire!

Quando scrissi che il Convegno di Firenze avrebbe col tempo fatto vedere d'essere stato autofago, non credevo che gli avvenimenti m'avrebbero dato così presto ragione.

M. M.

### *Populus sapiens, gens magna.*

Dal Convegno fiorentino scaturì, però, per grande sorte, un'idea veramente larga e luminosa che compensa ad usura l'autofagia dei professori modernisti: l'idea dell'*Unione nazionale per la cultura e il rinnovamento civile del Paese.*

Lanciata da Andrea Torre a Firenze, e da lui validamente sostenuta nel bel discorso ch'egli ha pronunciato or è qualche giorno a Milano, inaugurando la serie di conferenze all'Università popolare, credo sarà per essere fecondissima di risultati nella vita morale ed intellettuale del popolo italiano.

L'istruzione non è diffusa nelle masse come dovrebbe; e là dove è riuscita a

penetrare, s'è rivelata debole di forze e inefficace d'impulsi. Nelle alte classi, dov'è più diffusa, ha un carattere così formalistico e un colore sì pallido, che non può dare alcun alimento alla vita sociale. Lo Stato è o tardo o inadatto o incapace a provvedere a questi mali; e l'iniziativa privata che dovrebbe corroborare quella dello Stato, è in Italia timida e senza alcuna energia attiva. È necessario dunque che il paese si svegli e provveda a sè stesso. Si tratta della sua vitalità, della sua forza, della sua funzione nel mondo moderno.

Tale intensificazione nella cultura verrebbe a dare in buon punto un orientamento morale agli spiriti e agl'intelletti vivi della nazione; e oggi, scemando il valore attivo della morale religiosa sulla gran massa della nazione, tale orientamento verrebbe a rinsaldarne la coscienza e a ridestare molte delle sue virtù antiche, deviate o sopite. Cesserebbe non indubbiamente, almeno in gran parte, quello sfruttamento dell'ignoranza di cui oggi si valgono i partiti estremi per assottigliare l'energia civile e politica del nostro popolo; questi insomma deve avere della vita un concetto ben superiore a quello in nome del quale combatte adesso, dietro la guida cieca del positivismo progressista.

L'idea magnifica d'Andrea Torre non rientra in quell'ordine di rapporti intimi e di connessioni profonde tra le attività scientifiche e le attività filosofiche, tra quelle politiche e quelle artistiche, rapporti e armonie con il riconoscimento delle quali noi dell'*Hermes* abbiamo sempre contemplato e giudicato il mondo, gli uomini, la storia, l'arte, la vita?

M. M.

### *Per un eroe dantesco.*

Con non piccolo compiacimento, tra la vana gazzarra dei *piefermisti* e dei ricercatori del *veltro*, noi vediamo portarsi, sia pure indirettamente, qualche raro contributo allo studio estetico della Commedia.

Da poco Domenico Guerri [1], con accurata ricerca ed indagine acuta, ha dato una nuova interpretazione delle tormentate parole di Nembrot:

*Raphael mai amec zabi almi,*

ch'egli con validi argomenti dimostra suonare con ogni approssimazione:

*Genti, e che? abbandonate il gran lavoro?*

Forse non ci saremmo occupati di questa interpretazione, se il suo valore si limitasse alla risoluzione di una delle tante vane e vuote quisquilie dantesche; ma a chi del poema intende la meravigliosa forza rappresentativa, non potrà sfuggire l'importanza di tale spiegazione che viene a compiere e meglio delineare la figura del dominatore biblico della terzina del Purgatorio:

*Vedea Nembrot a piè del gran lavoro*
*quasi smarrito, a riguardar le genti*
*che in Sennaar con lui superbe foro.*

Il grido che la pietra non avrebbe forse potuto esprimere, aveva Dante fatto innalzare all'eroe che troppo presunse: non grido di meraviglia per la vista dei due poeti, ma grido di dolore ripetuto di continuo, con ossessione instancabile, sul baratro infernale: furon quelle le parole confuse dette nell'istante di *smarrimento* e che risuonano nella bocca dell'uomo vinto e non domo che sembra stupirsi dell'abbandono dell'opera grande grande, anche nella stessa rovina.

N. T.

---

(1) Domenico Guerri, *La Lingua di Rembrot*, Prato, Fratelli Passerini, 1905. (Estratto dal *Giornale Dantesco*).

## *Il pensionato della gloria.*

Dunque pare proprio che l'Italia o, almeno, se non tutta l'Italia, la Sicilia, e, se non tutta la Sicilia, certo la città di Catania, ovvero più esattamente una parte degli studenti catanesi, vogliano persuadere lo Stato che non si può non conferire oramai a Mario Rapisardi quella stessa pensione d'onore che il paese, *quasi* unanime, decretò a Giosue Carducci.

Questo *quasi* e quella proposta dei giovani catanesi, considerati l'uno accanto all'altra, ci offrono molte utili considerazioni da fare: anzi tutto ci dimostrano una volta di più che l'Italia è un paese essenzialmente filantropico e caritatevole, poichè se esita a regalare dodici miserabili fogli da mille al suo poeta nazionale, sarebbe però incline, dopo aver consumato quel sacrificio, a farne uno più grosso ancora, istituire cioè una specie di ospizio per la vecchiaia, aperto ai poeti che pullulano entro i confini della nazione. Un dono, anche se modesto, fatto a un grande: che sperpero di danari! Ma un caritatevole rifugio, un grande rifugio ai poeti ciechi di fantasia, storpi di stile, zoppi di metrica, idropici di pensiero: che opera degna!

In secondo luogo, l'Italia farebbe anche veder chiaro di essere veramente una madre verso i suoi figli. Una madre modello deve amare ogni suo pargolo con pari amore, è giustizia sacrosanta. Se uno è più robusto o un altro ha più ingegno, povera madre, a lei che importa? Anzi, al rampollo rimasto rachitico e a quello cresciuto su melenso ella cercherà di soffiare il naso con più garbo, di risparmiargli le busse e di mettergli nella scodella la minestra più sostanziosa.

Così la nazione italiana interpreta ed esercita, non da matrigna, il suo dovere di equità. Perchè segnalare anch'ella fra tutti gli altri il figliolo sano, gagliardo, possente, ammirato? Perchè premiare soltanto il maggiore? Se a lui dà quattro soldi per la sua bravura, non è giusto ch'ella ne regali sei agli altri i quali hanno bisogno delle pasticche di lichene?

Gli studenti catanesi hanno fatto bene a ricordare alla nazione italiana questo suo ufficio di protettrice di mediocrità, di senilità e di storture. E la nazione italiana, madre premurosa nell'esercitare la carità, ha lesinato i soldi di premio al figliolo sano, gagliardo, fiero, possente, ma finirà per comprare le grucce e le pasticche ai figlioli infermicci.

La fama, la grandezza e la forza hanno a questo modo gli stessi diritti dell'invalidità. Il tempio della Vittoria doventa un ospedale per tutti i decrepiti della poesia e delle arti; l'ara d'Apollo si trasforma in cassa di previdenza e le infule del dio serviranno da bende e da filacce pei cancerosi.

Se, offerto a Giosue Carducci nel giorno in cui la sua lira sonante è stata appesa per sempre alle sacre pareti, il tributo d'Italia costituiva davvero un solenne conferimento di gloria, quando esso sarà esteso di grado in grado a tutti i più umili manovratori della penna, il tributo diverrà un'elemosina, l'istituzione una beneficenza, e la gloriosa pensione sarà ridotta un pensionato della gloria.

M. M.

* * *

**M. Porena.** *Che cosa è il bello? Schema d'un'estetica psicologica.* - Milano, Hoepli, 1905.

Di quanti hanno avuto occasione di scrivere di questo libro, nessuno, io credo, ha riconosciuto nell'autore un innegabile merito nello sforzo sovrumano di parlare per le cinquecento pagine dell'elegante volume — con una ricchezza di titoli e sotto titoli, di corollarii ed

appendici, da fare invidia al più consumato trattattista — di cose che gli erano nuove del tutto; nessuno ha saputo essergli grato di qualche momento di buon umore.

Io non mi dilungherò troppo a parlare di questa « estetica psicologica », ché troppo dovrei dire, con quanta sodisfazione dell'autore non so; ma andrò piuttosto toccando qua e là qualche punto, a seconda che le *amenità* mi sembreranno più degne di nota. Né mi si accusi di eccessivo rigore; perché, cominciando dalla definizione del bello, come potremmo prender sul serio chi ci viene a ripetere oggi, facendo eco alla « coscienza comune », che « il bello è quello che piace » o meglio « ciò che piace all'anima come pregio obiettivo » ?

Anche tralasciando il secondo ghirigoro, e non discutendo chi debban essere quelli a cui *piace il bello*, noi possiamo domandare al signor P. se dinanzi al Prometeo Legato od al Colleoni egli ripeta il *mi piace* della *coscienza comune*, così come un buon mercante di salumi farebbe per un romanzo di Carolina Invernizio o per un gesso della Lucchesia; e domandargli ancora se con tal frase osi immischiare così direttamente il suo *io* con quelle grandezze.

Ma il nostro tien molto alla *subbiettività del gusto artistico* cui dedica anzi uno dei corollari (pag. 387); e così di continuo vi si indugia e vi ritorna su, da uscire in affermazioni come questa: « La situazione del S. Antonio del Morelli, che è drammaticissima per un buon monaco, può far sorridere il mondano, che non chiederebbe di meglio che trovarsi in quella posizione medesima » (pag. 142).

Dopo una *confessione* di tal fatta, non mi meraviglierei di veder il P. far parte di una giuria internazionale di qualche esposizione avvenire.

Dunque, per lui, solo frati o monache potranno intendere la delicatezza squisita della Vergine nelle annunziazioni dell'Angelico, e solo il più corrotto e sguaiato libertino gustare le fini eleganze dell'*Hermaphroditus* del Panormita. Andando di questo passo, dovremo limitare la nostra attività critica a seconda delle inclinazioni, fino ad avere studiosi e dilettanti di cose serie e non serie; anzi e dell'uno e dell'altre si istituiranno cattedre universitarie, con nuovo discernimento ed a consolazione di molti.

Ma tiriamo avanti, e come faremmo col paziente giumento del tradizionale venditor di terraglie (in Toscana lo chiamano *il ciuco del pentolaio*), fermiamoci dopo non molti passi. A pag. 185 l'A - con quella sua tal competenza - comincia a parlare dell'arte, affermando ch'essa « è produzione volontaria di bellezza, intesa a ricolmare le insufficienze del bello che la natura offre all'uomo ». Io non credo che mai, in tante poche parole, si sia potuto portare maggiore offesa alla natura ad all'arte, strette così grottescamente in una società di mutuo soccorso; mentre più oltre la pittura e la scultura sono destinate, secondo lui, a « camminare sulle orme tracciate dalla natura ». Con tali premesse io non so meravigliarmi, come altri ha fatto, che si possano scrivere seriamente delle cose come questa: « Fra un cartone di Holbein e un ritratto a olio di mediocre pittore, senza dubbio è più prossimo al vero questo » (!)

Ma lasciamo il P. al suo verismo: sarebbe impossibile intenderci; e lasciamolo pure alle sue esclamazioni *quanto è vero, quanto è naturale* quali massima manifestazione entusiastica dinanzi all'opera pittorica e scultoria (pag. 205), e tocchiamo ancora solo di un altro punto.

Tornando sulla *subiettività del giudizio estetico* e parlando, con la sua incomparabile incoscienza, della larghezza di apprezzamento che hanno gli uomini colti, ammiratori di un tempio egizio e dell'*Opéra* di Parigi, il P. continua: « Ma, per certi altri rispetti, tale larghezza si accompagna poi nei ceti colti, e soprattutto nei tecnici, a una tal quale angustia pedantesca. Per esempio, un uomo di gusto trova bellissima la robusta colonna dorica primitiva del tempio di Nettuno a Pesto. Provatevi a sostituire in una colonna di quelle un capitello ionico al dorico, ed egli griderà inorridito che la colonna ionica deve avere il fusto di tanti diametri più che la dorica, che non può stare senza base ecc. ecc. » (pag. 239). Così dunque al P. fa duopo della minuziosa cognizione degli *ordini* per accorgersi che la voluta ionica non può riposare sulla severa colonna dorica, sorgente dallo stilobate come un fusto secolare dal terreno uguale ? così dunque per lui la mirabile armonia delle composizioni architettoniche greche è solo *angustia pedantesca di tecnici*.?

Ma ora basta. Non è vero?

Mi sia permessa però una parola ancora. Del volume del Porena io mi sono convinto che rimane una cosa: la prima parte del titolo. Ma è una domanda, che l'autore dovrebbe fare a chi fosse in grado di rispondergli coscientemente.

NELLO TARCHIANI

**Fedele Romani**: *Laura nei sogni del Petrarca*: Prato, Toscana; coi tipi dei fratelli PASSERINI e C., editori. MDCCCCV.

Per parte mia, amo in singolar modo quei saggi d'ermeneutica fantastica e sentimentale i quali contemplano dentro alle creazioni dei poeti la particolar natura degli impulsi, dei suggerimenti, delle ispirazioni — per dirla romanticamente — che li condussero a creare. E fra cotesti saggi, *ferunt omne punctum* quelli che rivelano gl'intimi e misteriosi rapporti tra l'immagine ideale dei personaggi della poesia e le forze istintive che costrinsero il poeta alla poesia.

Quando il prof. Fedele Romani persuade sé stesso ad interrompere di tanto in tanto il corso della sua vita meditativa e meditabonda con lo scrivere un libro, e a menare un buon colpo di sproni al suo ingegno che ha il torto di preferire un'arguta discussione paradossale fatta sotto le stelle ad una pagina di prosa scritta a tavolino, egli sa mettere sempre insieme una cosa perfetta. I suoi libri sono brevi brevi, ma pieni di originalissime intuizioni e di analisi estetiche che diventano feconde senza rimanere men fresche nell'anima d'un lettore di gusto. Ogni suo libro è come un piccolo scrigno che contenga in poco spazio ed in bell'ordine preziosi cammei. Ma lo scrittore è purtroppo — dico pur troppo per noi che lo amiamo e lo leggiamo — un orafo il quale, possedendo ottimi smalti, s'induca di rado a lavorarli.

Questa *Laura nei sogni del Petrarca* è un tesoro di geniali osservazioni intorno alla figura della donna del Canzoniere, intorno ai varii atteggiamenti ch'ella v'assume, intorno alla psicologia dell'artista e dell'innamorato che la canta. Appartiene appunto a quegli studii d'interpretazione intima dell'opera d'arte, cui alludevo più sopra.

L'idea madre che dà vita alle sessantaquattro pagine dell'elegante volume è la seguente: Le rime petrarchesche in morte di Laura rappresentano l'immagine della divina donna con una larghezza di fantasia e con una gioia dello spirito che invano ricercheremmo nelle rime scritte durante la vita di lei. Non solo, ma in queste ultime ella appare più spettrale, più tristamente monotona, assai meno artisticamente efficace, che non nelle altre. Perchè? Perchè le rime composte lei viva son gravate della materialità dell'esistenza reale, sono schiave di contingenza; le altre s'innalzano libere nel dominio della fantasia individuale del poeta.

Il Romani, da questa osservazione non troppo comune, per dir la verità, fra i comentatori di messer Francesco, risale all'indagine dei rapporti fra vita e immagine, fra realtà e sogno, tra l'arte e l'amore. E scopre l'identità sostanziale di tali vincoli, e l'equivalenza tra l'elaborazione ideale dell'amore nel sogno e il concepimento dell'opera d'arte nella libertà assoluta della fantasia.

Guidato da tali modi di intendere la poesia, fatto sicuro da una finezza di gusto notevolissima, acceso di quando in quando da lampi vivaci di eloquenza, l'autore illumina di chiarità nuova qualche occulta penombra dell'opera petrarchesca, pur conservandole il fascino del suo mistero. Il virgiliano *qui amant ipsi sibi somnia fingunt* è il motto che colorisce da cima a fondo lo studio, o meglio, il discorso del Romani sulla donna gentile.

E così l'arte — tali le parole non ignare di calore eloquente dette dall'autore a conchiusione del suo discorso — così l'arte, la quale si può dire essa stessa un sogno, e che nel sogno ha avuto la sua prima naturale manifestazione, ricerca spesso, nell'antica sua spontanea forma, il mezzo d'esplicazione più compiuto e più conveniente. Rotti i ceppi della prigione individuale e rotto ogni ostacolo della materia nemica che lo circonda, il pensiero dell'uomo può, assumendo con maraviglioso impulso la forza e il carattere proprio della divinità, dar nuova forma alla materia non sottoposta al dominio della sua

volontà, comporre un nuovo mondo in piena armonia con se stesso, e farsene centro e signore assoluto.

Sarebbe ingiusto non dire una parola di lode ai fratelli conti Passerini, che a Prato hanno iniziato da poco una serie di edizioni su carte a mano, tipograficamente sobrie, eleganti e perfette, delle quali questa *Laura nei sogni del Petrarca* è davvero un non ignobile esempio. M. M.

**Fabio Bargagli Petrucci**, *Le Fonti di Siena e i loro acquedotti. Note storiche dalle origini fino al MDLV.* Vol. I, Testo. Vol. II, Documenti. Leo S. Olschki, Siena Firenze Roma, MDCCCCVI.

Nei due volumi magnifici, stampati con signorile ma severa eleganza, e che Charles Doudelet ha ornato delle sue composizioni ricche di armonia e di mistero, il gentiluomo senese, che grande ha il culto e della città sua e dell'arte, ci parla con intenso amore e rara compiutezza, della vita, lunga pei secoli, delle fonti gloriose, aprentisi cupe tra le arcate massicce che avvolgono i quieti bacini in un' ombra di paura e di pace.

Dalle pagine del testo ai documenti, noi seguiamo quasi ininterrottamente le vicende mutevoli di quelle fontane, che ora accolsero attorno a loro il lieto sciame delle comari che andavan per l' acqua, o s' indugiavano ai capaci lavatoi; ora videro protendersi nel liquido specchio le froge fumanti dei cavalli e i volti accesi degli uomini d' arme dopo le rappresaglie; o divennero bicocche avanzate della città murata, e di tra i merli, che le coronano a maggiore ornamento, sentirono l' ansia della piccola e vigile scolta; e talora anche scorsero nel cupo della notte l' affollarsi tumultuoso del popolo accorrente dalle strette vie ai bagliori del fuoco.

Con rara larghezza di vedute, il Petrucci Bargagli ha riunito in questa sua opera - frutto di cinque anni di accurate e diligenti ricerche - quanto sulle Fonti Senesi egli ha potuto trovare, trattando sia il lato storico-artistico che l' economico, sia la parte della legislazione che quella riguardante l' igiene; e i documenti raccolti potranno inoltre - come è anche pensiero dell' A - servire ad altri svariatissimi studi.

N. T.

**A. Moschetti**, *La Cappella degli Scrovegni e gli Affreschi di Giotto in essa dipinti.* Firenze, Alinari, MCMIV. **J. C. Broussolle**, *Les fresques de l'Arêna à Padoue.* Paris, Dumoulin, 1905.

In due anni noi dobbiamo agli Alinari e l'uno e l'altro di questi libri, perchè anche il volume dell'Abbé Broussolle non doveva essere in origine che « une légende explicative, un peu développée » unita alla collezione di fotografie fatte eseguire dalla celebre casa fiorentina.

Nella sua accurata monografia il Moschetti fa la storia della Cappella che Enrico Scrovegni eresse per la pace dell'anima di Reginaldo suo padre, e con validi argomenti ne pone la costruzione e la decorazione giottesca tra il 25 marzo del 1303 e quello del 1305. Notevole ci sembra ancora l'ipotesi che l'architetto ne fosse quel fra Giovanni agostiniano che nel 1306 lavorava agli Eremitani e che Giotto avrebbe ritratto nella sua bianca veste — accanto allo Scrovegni, nell' affresco del *Giudizio Universale* — nell' atto appunto di offrire il modello della Chiesetta.

Della diffusa esposizione degli affreschi, che il volume presenta in ottime riproduzioni, non molto abbiamo da dire; ma forse non tutti si persuaderanno facilmente che la figura centrale delle tre virtù, nel rammentato *Giudizio*, rappresenti *S. Maria della Carità*, cui stanno ai lati Lia e Rachele; certo avremmo desiderato che, pur *con infinità pazienza*, il M. avesse cercato di darci il più compiutamente possibile le iscrizioni ritmiche in versi latini, che furon poste sotto i vizii e le virtù dello zoccolo, e che non dovrebbe esser difficile ritrovare in qualche raccolta di *sequentiae* medievali. Un opportuno raffronto di tal fatto molto servirebbe a lumeggiare l'influenza degli elementi letterarii nell'arte di Giotto,

ed a mostrarci fino a qual punto ed in qual maniera egli derivasse le sue composizioni da forme poetiche preesistenti.

Uno studio più che altro iconografico ci presenta il Broussolle nel suo volume, mostrandoci, con una certa larghezza, l'origine e lo svolgimento delle varie composizioni fino al secolo XIV. Non molto di nuovo vi è detto, e che l'A. non avesse già esposto in altri suoi volumi consimili; ma il B. ha voluto offrire al lettore un libro di facile divulgazione che solo toccasse quistioni iconografiche non ancora del tutto approfondite e studiate; ed in questo può dirsi riuscito. N. T.

**Puck** — *Il Gregge senza pastore*, Cremona, Pietro Fezzi: 1905.

Il gregge senza pastore è l'umanità la quale trova nel male un formidabile distruttore che ne disperde le forze, la fede, le speranze. Ora, l'amaro destino degli uomini è appunto questo: soffrire l'urto di cotesto terribile vento avverso che squassa e spezza tutto ciò che incontra per via, senza avere d'altra parte nessun valido sostegno cui appoggiarsi, nessun baluardo sicuro dietro al quale difendersi, nessuna alta potenza in cui rifugiare il corpo e e l'anima esausti.

Le novelle del giovine avvocato milanese che si nasconde sotto lo pseudonimo shakspiriano, hanno un motivo che le ricollega in questo senso di solitudine che accerchia le turbe degli uomini abbandonate a loro stesse, ai loro egoismi, alle loro passioni, alle loro viltà. E sono novelle non prive d'un sapore originale, aspro ed acre, che ad esse deriva principalmente da un modo tutto individuale, tra scettico ed ingenuo, di considerare la vita nel momento stesso in cui ella si svolge davanti i nostri occhi presenti.

Se il colorito generale dell'opera è nuovo e genuino, non così d'altro canto son del pari nuovi e genuini gli elementi particolari delle novelle. Spesso il desiderio dell'imitazione, anche se inconsapevole, si sovrappone all'intuizione diretta dell'autore, e finisce talora per soffocarla. C'è a volte un po' di retorica letteraria, in questo libro. E ci sono spunti ed osservazioni paradossali che fanno pensare più a Poe ed a Gorki che non allo scrittore milanese. In altri termini, della sua anima e dai suoi sentimenti traspariscono a quando a quando anime e sentimenti altrui che sciupano e ingombrano la freschezza e il contenuto dei primi; nè esiterei ad affermare che tali impulsi personali e tali altre reminiscenze acquisite fanno sentire nello stile, in modo evidente, la non perfetta loro reciproca fusione.

M. M.

* * *

* **La Società Senese degli Amici dei Monumenti,** che con ammirevole attività ed amore grande esercita da quasi tre anni l'opera sua utile e benefica, per meglio raggiungere i suoi scopi ha iniziato una **Rassegna d'Arte Senese.** Già è venuto in luce il primo numero, che oltre ad un discorso del Presidente della Società, Fabio Petrucci Bargagli, porta, tra l'altro, articoli di Corrado Ricci, Lusini e Canestrelli, ed alcune buone riproduzioni. Alla nuova rivista, che per il suo speciale carattere recherà certo un incremento notevole agli studi artistici, e nella quale vedremo trattati anche argomenti e quistioni vitali e che oggi ci interessano massimamente, vadano i nostri auguri migliori.

* **Alla «Plume».** Nel numero del 1° Giugno *La Plume* risponde velenosamente alla mia schermaglia del maggio decorso, intorno a *Sarah Bernhardt.* Io penso che i colleghi francesi non debbano conoscere molto a fondo l'italiano, se vedono tutte le mostruose cose di cui mi accusano nelle mie osservazioni. Io penso che nessuno potrà mai sognare di fare un confronto fra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, quale il signor Marcel fece. La Duse fa dell'arte; Sarah, talvolta, fa della vita, e questo è ben differente; la battuta del IV atto, di cui parlavo: «Armando, Armando», preferisco di sentirla dire dalla Duse nel silenzio degli altri attori, piuttosto che percepirla nella recitazione di Sarah, per la stessa ragione per cui preferisco che Paolo e Francesca nella tragedia dannunziana, piuttosto che contorcersi molto atrocemente negli spasimi della morte, ciascun per suo conto, spirino nelle braccia l'uno dell'altro poeticamente baciandosi e stringendosi.

E se mi indigno coi drammi nati morti che Sarah ha portato fra noi, è perchè ella non ha saputo dare un palpito nuovo a quella *Margherita Gauthier* ed a quell'*Aiglon* che poco avevano saputo vivere di vita loro; ma la Duse, a Parigi portando vecchie commedie francesi è riuscita a stupire ed a meravigliare, perchè nessuno aveva mai pensato che tanta poesia si potesse trarre da *Fedora, Femme de Claude, Dame aux Camélias* ecc. ed i parigini attoniti hanno potuto illudersi di udire un nuovo repertorio.

**E se ancora, o colleghi francesi, volete sorridere, sorridete: è giusto, è il vostro tempo;** sorridete della vostra beata inettitudine ad apprezzar la Duse: sorridemmo tanto noi di compassione a tempo di quella sfortunata « tournée » della vostra Sarah! *N. P.*

* Col nuovo anno l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche inizierà una serie di monografie sugli artisti. Dirige la collezione Diego Angeli: Nello Tarchiani si occuperà di Cosimo Rosselli e dei Rossellino. Già molti volumi sono affidati a giovani studiosi di Storia dell'Arte, né mancano i collaboratori famosi.

* Col prossimo decembre usciranno in Roma le *Cronache latine*, nuova Rivista quindicinale di letteratura e d'arte. Augurii.

* Abbiamo veduto un breve poema drammatico di Alberto Tarchiani: *Prima de le stelle*, stampato dalla *Italia Moderna;* è non volgarmente ispirato dal teatro maeterlinkiano.

* Nel fascicolo V° della Critica (20 settembre) notiamo, oltre uno studio definitivo di Benedetto Croce su Luigi Capuana e Neera, un lungo e acutissimo articolo di G. A. Borgese sul libro di M. Valgimigli: *Eschilo: la trilogia di Prometeo.* Il B. prende occasione da quest'opera per combattere quella concezione del mito, secondo la quale esso sarebbe prima naturalistico e dopo antropomorfico; e per condannarne ogni valutazione che non sia fondata sopra criteri fantastici e religiosi, i soli che gli convengono.

* Il nostro amico Averardo Borsi ha consegnato in questi giorni il copione d'un suo dramma *Il Dominatore* alla compagnia di Emma Gramatica. *Hermes* augura al valoroso direttore del *Telegrafo* e della *Gazzetta Livornese* incontrastata vittoria.

* **Enrico Corradini** pubblicherà tra breve un volume di scritti di politica, d'arte, di morale, pei tipi dell'editore Gati di Siena. Il volume, atteso con molta aspettazione, avrà per titolo *La vita nazionale.*

* Nel prossimo numero pubblicheremo, fra le altre molte cose, *La Rondine folle*, poesia di G. A. Borgese; un atto d'una commedia novissima d'Enrico Corradini, il valente nostro amico e collaboratore che quest'anno è stato molto fecondo d'attività e di lavoro; un articolo di Giuseppe Romano Catania, intitolato: *D'alcune qualità mentali del Pascoli e del suo « Inno secolare a Mazzini. »*

* Tra i libri ricevuti in dono, di cui prossimamente ci occuperemo, notiamo specialmente: **A. Beltramelli**: *I Primogeniti*, Treves, 1905; **Domenico Tumiati**: *Tripolitania*, Treves, 1905; **Oreste Dito**: *Massoneria Carboneria etc.*, Roux e Viarengo, 1905; **Giulio Orsini**: *Iacovella*, Roux e Viarengo, 1905; **Angiolo Silvio Novaro**: *La casa del Signore*, Renzo Streglio, 1905; **A. Cervesato**, *Contro corrente;* Bari, G. Laterza, 1905.

* * *

*I lettori dell'* Hermes *veggono da questo numero doppio, denso di materia d'argomenti di pagine, che la rivista mantiene le sue promesse: come avevamo avvertito, non è uscita a scadenza fissa — i limiti forzati sono naturalmente contrarii a qualunque libera esplicazione di pensiero individuale — ma non per questo essa dimentica i suoi impegni con gli abbonati, con gli amici, col pubblico. Il numero prossimo vedrà la luce in questo stesso mese, e conterrà acute ed agili discussioni sulle questioni odierne più importanti e più agitate. Altri due fascicoli dell'* Hermes *usciranno prima della fine dell'anno, a coronamento di questo periodo di attività maggiore nella vita della nostra rivista.*



*Il Direttore:*
Giuseppe Antonio Borgese.

*Il Gerente responsabile:*
Ulderigo Bulli

*Finito di stampare in Firenze il dì 15 di novembre del 1905 pei tipi di G. Spinelli e C.*

# LA RONDINE FOLLE

Uomo benigno, dammi anche una mica,
poi che gl' insetti il vento mi divora.
la terra che la neve discolora
non mi nutrica.

Buono è talvolta il cibo; apri, o straniero
e fa ch' io goda il fuoco del tuo ciocco;
forse domani cadrò morta, un fiocco,
tra i bianchi, nero.

Prendimi nella mano tua: son molle.
Sulla mia piuma il bianco al nero è alterno.
Rondine sono, rondine d' inverno,
rondine folle.

L' altre, che incontro a me battono l'aria,
lucide e dritte in volo come un raggio,
non sostano, chiamando al bel viaggio
me solitaria.

Sanno ch' io sono quella che si desta
ove per esse annotta, e che a me piace
stridere sulla ruggine tenace
della foresta;

e giungo quando l'allegrezza salpa
col sole morto verso ignoti mari,
e, s'ei rinasce, parto come i cari
sogni dell'alba.

Non ho come le ardenti mie sorelle
un'inesausta avidità di sole;
fan primavera a me sette viole,
le sette Stelle;

dirizzo il volo mio verso le genti
cui vegliano i materni occhi dell'Orsa,
urlando rogge in lor selvaggia corsa
le Furie e i Venti.

Sai chi somiglio, io che volentier piango?
Forse la nube e anche la neve e il fiore:
nube di fuoco, neve di candore:
tutte e due fango;

e quel che grava sul suo stelo, il giglio,
per il desio che ha di disfacimento
e quei cui l'ombra, uomo, non dà sgomento,
e te somiglio.

O uomo, e te, che ami mutar stagione,
in te serbando un immutato inverno
con le sue nebbie e con il soffio eterno
dell'aquilone;

e te che, quando il mondo foglia e fiora
e quando autunno sopra i colli svaria,
offri il tuo petto all'unghia necessaria
che ti divora.

Ahi, notte e giorno è notte entro di te!
Tombe hai davanti e tombe hai dietro e ai fianchi,
che edificasti coi tuoi marmi bianchi,
o Uomo, o Re!

Odi soave gemer la fiumana,
che abbrividisce quasi di piacere;
e n'odono la voce le brughiere
piana lontana.

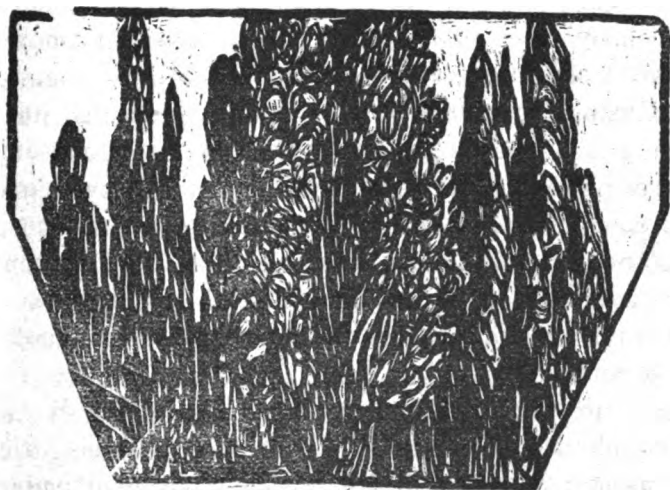
Ed abbandona gli alberi dei piani,
l'erba del monte, le città sonanti,

ove udì lunghi come aerei canti
i pianti umani;

tutto abbandona, e corre alle scogliere
aspre e all'amaro Oceano infecondo;
eppur se geme, ha un gemito giocondo
ch'è di piacere.

Oh meglio è assai dell'ebro volo che osa
ansare dietro un sole che ci fugge
tuffarsi nella oscurità che rugge
imperiosa;

abbandonarsi è la più bella sorte.
Ed io so il fiume che ha più dolce voce,
quello che mena alla più vasta foce,
Uomo, la Morte.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE

# La letteratura che si guarda allo specchio

Voi andate a teatro. Si rappresenta un dramma nuovo. Chi è il protagonista? Settanta volte su cento è un letterato. Quando non è un letterato, è uno scultore o un pittore che parla come un letterato, si dà arie come un letterato, si fa adorare ed incensare a quel modo che si fanno incensare e adorare i letterati.

Generalmente, cotesto protagonista-tipo è un giovine non più giovine, è bello senza possedere una bellezza schietta e perfetta, è elegantissimo senz'aver però il gusto dell'eleganza veramente signorile, è raffinato piuttosto che fine; è biondo, molto biondo, sebbene la metà del suo cranio sia più calva che bionda; è quanto mai celebre, ma ancora non è giunto a quel culmine della fama da cui, una volta arrivati, è impossibile precipitare; è ricco pur facendo ogni giorno qualche grosso debito; e guadagna guadagna guadagna, ma ogni quattro o cinque mesi bisogna che il suo cervello stilli un nuovo capolavoro per aver danaro dagli editori; in amore è oltremodo fortunato, benchè al principiar della commedia o del dramma in questione non abbia un'amante e avidamente la cerchi; spesso ha una mogliettina che lo adora alla follia e ch'egli tratta oramai da essere superiore, come un giocattolo calpesto o come una bambina noiosa; sappiamo, poichè lo ripetono tutti cominciando da lui medesimo, ch'egli produce opere sì gagliarde e profonde da sbaragliare trionfalmente colleghi, nemici, pubblico e critica, ma quando apre bocca dinanzi agli spettatori, si perde quasi sempre in discorsi altrettanto pieni di superbia, quanto vuoti di valore e zoppi di senso comune.

Voi leggete un romanzo. È un romanzo che odora di carta stampata di fresco, e vi solletica la curiosità. Un mondo fantasmagorico di libertinaggio e di passioni morbose, di voluttà svenevoli e di ambizioni audaci, v'è rappresentato. E chi n'è l'eroe? Diamine, un letterato! Quali sono i suoi caratteri salienti? Ma diamine, eccoli subito: cotesto protagonista è generalmete un giovine non più giovine, bello senza possedere una vera bellezza, elegantissimo, ma...., biondo, biondissimo, ma...., molto ricco, ma..., insomma è o non è precisamente tutto quello che ho detto poco sopra.

Voi leggete un volume di versi: carta filogranata, elzeviri lucentissimi,

grafici deliziosi, inchiostri Lorilleux. Che cosa canta il poeta? Oh, canta di sé il poeta, dei suoi ardenti ideali poetici, della sua volontà di dominare come poeta il volgo che non lo comprende mai perchè poeta; del suo desiderio d'amare senza freno e senza legge, come ha diritto ogni poeta d'amare; del suo odio acre contro gli altri, e contro i non poeti, perchè non ebbero dalla natura una pari grazia illuminante, e contro i poeti, perchè son tutti degni d'esser sdegnosamente calcati sotto il suo scarpino scollato e verniciato di poeta già oramai trionfatore. Cento altre cose su questo tono egli canta decantandosi nel volume che leggete. Possiamo noi ora valerci di queste sue confessioni evanescenti, possiamo ora noi ricostruirvi sopra, per conto nostro, la sua fisonomia tipica? Sicuro: niente è più agevole. Proviamoci. Noi ricostruiamo. Ebbene, chi è dunque costui? Ma diamine! Egli è un giovine non più giovine, bello senza bellezza, ricco senza patrimonio, elegantissimo, ma...., biondissimo, ma...., celeberrimo, ma..... Insomma, egli è o non è proprio quello che è stato detto e ripetuto di sopra.

Sicchè voi, se andate alla commedia o se scorrete sui giornali quotidiani i resoconti delle prime rappresentazioni, se leggete il romanzo che v'hanno prestato o se ve ne fate raccontare uno da uno che per avventura l'abbia letto, se sfogliate il bel volume floreale che un vostro amico poeta o l'amica anche vostra d'un vostro nemico anche poeta v'abbiano regalato, v'imbatterete sempre, senza scampo e senza fallo, in una figura immancabile: l'eroe letterato.

Roberto Bracco scrive la *Piccola fonte:* e c'è il letterato. E. A. Butti scrive l'*Intermezzo poetico:* e c'è il letterato. Lucio d'Ambra scrive la *Via di Damasco:* e c'è il letterato. Sono convinto che quando domani sera andrò ad ascoltare una commedia in tre atti che s'annunzia novissima, ci sarà, manco a dirlo, il letterato. Ho sul tavolino due romanzi ancora intonsi di due cari amici ai quali voglio un bene dell'anima; ebbene, malgrado il mio bene e la mia anima, ci fiuto già dentro un odore ben noto, l'odore del letterato. Una rivista di ieri annunzia che uscirà presto un romanzo di Tizio; un foglio letterario annunzia che un copione di Caio è stato consegnato oggi nelle adorate mani d'un capocomico autorevole: io giuro per gli dei inferi e superi che nell'opera di Caio ed in quella di Tizio ci saranno dentro per lo meno due, quattro, otto, dieci letterati! Il virgulto del fico produce il fico; il seme della rapa fa nascere la rapa; l'uovo di tacchino dà vita al tacchino: è naturale che il letterato partorisca il letterato. È naturale che chi vive scrivendo commedie o scrive vivendo di commedie, faccia volentieri camminare a grandi passi sulle tavole del palcoscenico il tragedo, il drammaturgo, il commediografo, tutti in pieno esercizio del loro furore dionisiaco! È naturale che il romanziere non vegga uomini interessanti che nei romanzieri; e che voglia quindi prima di tutto romanzieri gli eroi dei suoi romanzi medesimi.

Poi, cominciano gli scambi di cortesie; o gli incroci di razza, chè fa lo stesso. Infatti anche il pèsco s'innesta sul mandorlo, e sul corniolo il su-

sino; e dal cavallo non può forse nascere il mulo? Così il romanziere introduce talvolta nell'opera sua non proprio sè stesso, ma un confratello: il poeta; e delle avventure dongiovannesche e dei successi di questo poeta è architettato tutto il racconto. Così il drammaturgo mette di quando in quando sulla scena il romanziere di moda, il conferenziere che manda in visibilio le femmine, il vate che annunzia ai popoli.... in cravatta bianca non so precisamente quali albe o quali meriggi o quali tramonti dell'umanità.

Più spesso però la specie o la sottospecie letterarie non sono qualificate. Generalmente avviene che noi apprendiamo dall'opera ascoltata o letta come Roberto Vivaldi o Vivaldo Roberti o Aldo Roviberti sia semplicemente un grande scrittore, l'aquila, il cigno, la fenice dei letterati. Non altro. E questa sola indicazione del genere senza quell'altra della specie piace per solito molto di più alla fantasia degli uditori o dei lettori maschi e femmine. Poichè in tal modo Biagio Sangiorgio o Giorgio Sambiagio potrà senza alcuna fatica e contemporaneamente essere padre d'un grande romanzo, come *Un risveglio di anime*, padre d'un alto poema, come il *Poema della Vita*, padre d'una laboriosissima sequela di drammi, come la *Pentalogia della Morte*. Questi titoli ed infiniti altri di non diverso tono pullulano come piante di gramigna sulle tavole dei proscenii e tra le pagine dei libri *del giorno*. Questi titoli affascinanti appiccicati ai nomi insignificanti di quei personaggi che sembrano sulla terra i sacri custodi della Bellezza e non sono che manichini di stoppa rivestiti d'un panciotto multicolore e sormontati da una corona d'alloro, costituiscono tutto l'orizzonte fantastico delle novelle, delle commedie, dei romanzi, delle tragedie dell'oggi.

∴

Un amico che ama i paradossi mi diceva una sera: « L'arte è una maschera della vita. Questo è certo. Ma è un fatto al quale ancora ci si accomoda volentieri. Ma quando la vita è a sua volta la maschera dell'arte, non si sa più quale vita vera e genuina si possa nascondere sotto cotesta doppia maschera della vita e dell'arte. È proprio il caso di applicare ad entrambe il ragionamento dell'ovo e della gallina. Non ti pare? »

Quel mio amico chiacchierone e sofistico aveva mille ragioni. Ma se avesse pensato a questo strano tipo del letterato nella letteratura, avrebbe dovuto calcolare tante successive sovrapposizioni di maschere, che si sarebbe alla fine trovato imbrogliato a fare il conto e stringer la somma. Il letterato che i letterati dipingono nei loro libri è un carattere d'uomo talmente sprovvisto di carattere, è una forma di vita così allontanata dalla vita, è un'immagine tanto impoverita di immaginazione, che finisce per ridursi ben presto ad una specie di precipitato della fantasia. Cotesto pazzo incosciente ed inconcludente che si trascina da una quinta all'altra come un uomo vero, che sbraita convulso ed illuso da una pagina all'altra come un personaggio vero, è tanto uomo e tanto personaggio quanto è vino il

buon vino che sia rimasto così spogliato di sostanza e di forza, da diventare cattivo aceto.

Francamente, il letterato nella vita non è simpatico. Ma non è mai tanto idiota come lo fanno i letterati nelle opere letterarie. Il letterato scrittore e creatore di finzioni originali finisce con l'ammalarsi novantanove su cento di una malattia inguaribile: l'atrofia del sentimento. Colui il quale esercita come un mestiere la manipolazione immaginaria delle passioni, delle crisi d'anima, delle più stridenti convulsioni della natura e dell'esistenza, s'indurisce a poco a poco dinanzi allo spettacolo di quelle tragicità reali che durante la vita lo tocchino e lo urtino più o meno direttamente. Questo destino che pende sul capo d'ogni scrittore può essere spiacevole, ma è naturale ed è logico. Si può dire che molto spesso tale abitudine a fare agire su altri il conflitto delle più tremende forze della vita, anestetizza l'anima di chi ci s'è assuefatto, come una serie di punture di cloroformio: si può dire che il letterato, a mano a mano che versa sè stesso nella stampa di personaggi convenzionali, si riduce ad essere nella vita concreta ed attiva un personaggio di convenzione egli medesimo.

Immaginate ora voi qual somma di vita attiva potrà sgorgare dal glaciale connubio di questo personaggio di convenzione con l'ombra vana di sè medesimo? Immaginate che razza di ritratto saprà disegnare egli, dell'idea di sè stesso, guardandosi allo specchio? Immaginate voi la gran luce che il lontano riflesso del riverbero d'una fiaccola potrà fare in mezzo a migliaia e migliaia di grandi fiaccole perennemente accese?

Ma c'è ancora di più. Il letterato artista scrive per il pubblico; e anche se dice a parole il contrario, in realtà cerca sempre di compiacere al suo pubblico. Ora, tessendo la tela della propria novella o della propria commedia o del proprio romanzo e volendoci ricamar sopra la figura del letterato, egli pensa a come questa figura la concepisca generalmente il suo pubblico; sicchè il numero e il giuoco delle proiezioni e delle alterazioni aumentano. Il letterato non proietta più soltanto nell'opera propria quell'immagine di sè che gli ha rifratto negli occhi e nel cervello lo specchio dinanzi a cui s'è mirato; ma quella proiezione di sè che lo specchio ha proiettato sul pubblico, e che poi il pubblico a sua volta ha novamente riproiettato alle pupille e nel cervello di lui.

C'è come i miei lettori vedono bene, di che perderci la testa.

L'uomo camuffato da letterato sogna così nella sua fantasia altri uomini camuffati da letterati, ma secondo quel particolar trucco onde li maschera l'opinione popolare. Non si tratta più della maschera della maschera della vita; ma di infinite maschere sovrapposte infinite volte da molteplici mani sopra la faccia della vita.

*
* *

Qualche cosa di simile è accaduto anche in altri tempi. Nel Settecento, ad esempio, ognuno che mettesse mano ad un'opera d'arte, era un filosofo. E siccome era un filosofo, introduceva nell'opera d'arte cavalieri filosofi e

dame filosofe; contadini e impiegati dello stato, marchesi e baroni, servette e principesse, valletti e ufficiali, banchieri e studenti, preti e avvocati, tutti erano e si dicevano filosofi nelle pagine dei romanzi e sotto l'arco del palcoscenico. Amavano, mangiavano, viaggiavano, coltivavano la terra e rigovernavano i piatti da filosofi. Ogni loro atto, ogni loro motto, ogni loro sguardo era un omaggio alla scienza ed alla verità, alla sensibilità, che era come a dire la verità dell'animo, e alla natura.

E mentre cotesto fervore pazzo per queste parole di rito accendeva nella vita spiriti singolari come Diderot e come Voltaire, mentre cotesta febbre foggiava nei salotti e nei ritrovi mondani gli uomini forse *più interessanti* che sieno mai esistiti, nell'arte invece creava una folla di ridicoli personaggi, ciarlatani convinti e sacerdoti fanatici della loro ciarlataneria, predicatori vaniloquenti, figure d'uomini e di donne antipatiche, noiose, piagnucolose, legnose.

Tutto ciò è verissimo. Ma non si può negare che, per quanto imbecilli, i personaggi-filosofi rappresentati dagli autori filosofi di quel tempo, erano pur nonostante più vispi e più divertenti che i personaggi-letterati messi oggi al mondo dagli artisti letterati. Ed ecco a un di presso perchè. Un filosofo scrittore del secolo XVIII avrà avuto magari una concezione perfettamente antiartistica dell'arte. Avrà soffocato le sue trovate fantastiche sotto una congerie così pesante di dimostrazioni, d'osservazioni, d'indagini, di cavilli, di sentenze, di sfoghi retorici, che l'opera ne doveva rimaner del tutto sepolta, come una casetta alpina sulla quale vada a precipitare una vetta di montagna con i suoi ghiacci e con le sue nevi. Ma cotesto filosofo fatto acuto ed arguto dall'armeggiare con i più audaci paradossi, con i sofismi piú sinuosi, con le tortuosità più sottili del pensiero e della ragione, faceva pur parlare talvolta i suoi scheletriti personaggi con una rapidità di trapassi, con una nervosità di stile, con tale una pronta pratica a parare i colpi e a ferire, che i lampeggiamenti brevi di quei discorsi serpentini come un colùbro, ci abbagliano e ci abbarbagliano. In altre parole, quei ragionatori impenitenti, quegli uomini tutti cervello ci destano ancora un interesse, non foss'altro un interesse ideologico. Oltre a ciò, essi erano e sono narratori divertentissimi. Sapevano tale un cumulo d'aneddoti, di facezie, d'avventure, di parole, d'esemplificazioni, di curiosità d'ogni arte e d'ogni scienza, e sapevano darne agl'interlocutori dosi così temperate, così misurate ed opportune, che quel loro giuoco anche adesso ci appassiona e ci piace, come ci appassiona e ci piace un bell'assalto sulla pedana condotto da due schermidori molto esperti.

Cosicchè, anche se i personaggi creati da quegl'irrequieti filosofi erano artisticamente noiosi, avevano però alcune qualità esteriori non prive affatto di interesse e di bizzarria dilettevole. V'era tanto chiacchiericcio mondano, in quei loro discorsi, tanta raffinatezza d'ingegno, da dare in qualche momento ai lettori od agli uditori la gioconda illusione di partecipare alle conversazioni semiserie e pseudofilosofiche cui s'abbandonava il mondo che li

aveva prodotti. Le commedie e i romanzi, i poemi e le novelle facevano quello che oggi farebbero i giornali di cultura: informavano. Erano non opere d'arte, ma *Spettatori* più gradevoli alla gente. La bocca dei personaggi che popolavano tali opere d'arte delle loro false anime e dei loro corpi posticci, aveva l'ufficio di rivelare via via gli aneddoti dei filosofi ed i tesori della filosofia. Sulla faccia della vita era sempre una maschera, quella; ma talvolta la bocca della maschera era una specie di bocca della verità.

Per ciò dunque il poeta Roberto Vivaldi o il drammaturgo Giorgio Sambiagio, letterati in voga, libertini, amorali, cinici, egoisti, umanamente bassi ed esteticamente cariati fin nell'ossa, valgono ancora meno dei filosofi di Sedaine e di Poinsinet. Valgono meno, interessano meno che meno, e non hanno affatto ragione d'esistere.

Perchè esistono allora? Credo che la risposta a questa domanda sia anche troppo facile e piana. Esistono perchè la maggioranza di coloro che oggi scrivono, non conosce la vita; o se la conosce, non si degna di guardarla, di penetrarne la molteplicità dei movimenti e dei misteri, di indovinarne le mille diverse fisonomie, di abbracciarne le mille varie forme, di goderne le grandi speranze e di soffrirne gl'infiniti mostruosi dolori. Gli scrittori odierni nel loro complesso, quelli che formano il gregge della nova Arcadia e che costituiscono tutti insieme la classe dei lavoratori della penna, vivono di letteratura, conversano coi letterati, amano le letterate, vanno in ogni città al caffè frequentato dai letterati, pranzano al *restaurant* ove pranzano abitualmente i letterati, leggono nei giornali politici la rubrica letteraria, visitano i monumenti celebrati dai capolavori letterarii, villeggiano in una campagna cantata da qualche poeta letterato che sia di moda o da rimettersi in moda. Il vasto mondo sembra non esistere per costoro; o se no, esiste come esistono sui palcoscenici i paesi raffigurati sulla tela dipinta. — Che cosa prepara il tale quest'anno? Un poema drammatico? È possibile? Ma come, il tale altro ha abbandonato la novellistica? Ah, egli è *morto*, per il mondo e per il pubblico! E Tizio? Cosa *dà* Tizio? Niente. È impossibile, egli aveva una vena così impetuosa e lavorava il verso così magistralmente! Eppure la scrittrice tale lo ha piantato, mentre egli aveva appena appena abbozzato il suo capolavoro! Ah, senza quella donna che lo esalti, è un uomo *finito*! Peggio, *perduto!* Avete sentito ciò che di Caio e dell'opera sua ha scritto Sempronio? Davvero? È *sbalorditivo!* Ha fatto benissimo! Avrà fatto bene, ma è certo in cattiva fede. Chi, lui? Sicuro! Ma che! Sì! No, per Dio! Si! No! Sissignore! Nossignore!

Il letterato del secolo ventesimo, caldo favoreggiatore dell'idea della pace universale e simpatizzante per l'istituzione della Conferenza all'Aia, s'impenna all'odore della polvere letteraria come un puledro di due anni. Ben pasciuto di vivanda letteraria, sanguigno di sangue attinto dalla letteratura più succulenta, si caccia nelle guerre ove i paradossi sono i proiettili, le invettive le mine, i tavolini di caffè le posizioni, i banchi di reda-

zione i quartieri generali, con un impeto folle e con un oblio di sè veramente ammirevole. Le innumerevoli lotte della vita e i tragici conflitti del mondo non lo riguardano. Roba d'altre costellazioni! E non ha mai veduto nè una prigione nè un ospedale, non conosce nè l'attività d'un cantiere nè l'opera giornaliera d'un contadino, e non legge libri nè di scienza nè di filosofia, e ignora come funzioni una dinamo e come si peschino le acciughe nel mare, e come si manovri un trabaccolo e come si spingano i remi d'una barca, come si ordisca un tessuto e si guarisca una piaga, e come si costruisca in buona lingua un verbo, e come si calcoli approssimativamente il moto degli astri. Il letterato è inetto nel disbrigo delle necessità più complicate della vita, come un uomo piombato nella vita da qualche spazio interplanetario, o come un fanciullo tardivo. Però conosce bene in compenso i letterati e la letteratura. Però sa ingollare a grossi bocconi grosse porzioni di letteratura inacidita; e sa rigurgitarne di più grosse e più acide ancora. È una specie di piccolo Gargantua tronfio e superbo di cotesta sua avidità famelica e di cotesto suo vizio unico ed univoro. È la caricatura effeminata d'un Vitellio imperatore che vomita ciò che ha frettolosamente mangiato, e non pensa da mane a sera che a vomitar molto e presto per rimangiare più presto é di più.

Quando questo mostriciattolo senza sguardo o qualche suo degno confratello batte il tacco sulle tavole di un palcoscenico e seduce femmine nelle pagine di un romanzo, ad una femmina per pagina, mi vien fatto di pensare con un certo risolino interiore: — Che cosa divertente sono i letterati nella letteratura dei letterati!

Basta però non prenderli sul serio.....

MAFFIO MAFFII

# CANTI SU 'L MARE

## *ISOLA DEL GIGLIO*

Isola bella, aperta come il fiore
bianco, che sorgi in mezzo alle onde chiare,
intorno alle tue rive azzurro è il mare
ed è vermiglio il sangue entro il tuo cuore.

Entro il tuo cuor selvaggio aspro è l'odore
di pini e mirti: rosso è il balenare
de' raggi quando il sol passa, e a gustare
dolce e grave è de' tuoi frutti il sapore.

Son le tue donne belle come nate
dalla schiuma del mar tutte, e odorose
come fior di foresta nell'estate.

Hanno occhi negri e labbra rosse e audaci,
come vive corolle sospirose
di sole, in una folle ansia di baci.

Poi quando col settembre fresco e verde,
scende il languore alle anime ed agli occhi,
le belle donne piegano i ginocchi
dolcemente nel sogno che si perde....

Guardan su 'l mare, su 'l mar fresco e verde
le navi brune che passan tra i ròcchi,
seguon su 'l vento che batte tra i fiocchi
e tra le vele il sogno che si perde....

Un lieve suon di flauto del monte
vien su dai boschi vivo di fragranza
come un rivolo d'acque d'una fonte.

Tutte le navi volano su l'onda
udendo il flauto che invita alla danza,
fiorir di donne vedendo la sponda.

E tre notti e tre dì su la gran piazza
si danza al suon de' flauti per malía,
come se il vivo rosso sangue sia
entro le vene una mistura pazza.

E tre notti e tre dì la ridda impazza,
orgia ardente d'amore e di follía,
fin che nell'alba di malinconia
al suolo vinta ogni coppia stramazza.

L'ultimo canto lento il flauto geme:
su i giovani le belle donne nude
sciolgon le chiome e sí giacciono insieme.

L'ultima nota sospira nell'aria:
e la perlacea livida alba chiude
nel suo sogno la notte leggendaria.

## NELL' ORTO DEL PILOTA

Sangue, padrone: vidi sangue: gli occhi
dissero come un gran sogno di sangue
e si storsero; cadde su i ginocchi
il mio nemico; nel mare e nel sangue.

Su le mie mani è il marchio: chi mi tocchi
muore per odio: chi mi parli langue
da' diavoli stregato: e chi m'adocchi,
padrone, quello ammazzerà: nel sangue.

Il mio nemico, che avevo io strappato
alla sua nave in mezzo alla battaglia,
con le mie mani, schiavo mio, dannato,

quello morì: lo volle il mar con sé
dentro gli scogli: e parvero tanaglia....
Morì narrando una storia di re.

La mia nave approdò nella tempesta
a una caverna aperta tra gli scogli:
tra le schiume s'udian rotti gorgogli
come per la marea, quando si desta.

- « Getta l'àncora! - urlai - Giú, molla! arresta
contro la punta!.... La gòmena!... Sciogli.... » -
E sovra i sassi ch'erano piú spogli
d'alghe, vegliammo la notte funesta.

Il mio nemico, ch'era ora il mio schiavo,
tremava per un ridere che il gozzo
gli rigonfiava mentre io lo guardavo.

E in mezzo agli occhi gli vidi passare
quel racconto di re, che gli fu mozzo
nella gola da un'onda alta del mare.

- « L'antro - narrò - da innumeri colonne
è sollevato come regia sala.
Tra le colonne echeggian suoni, esala
un acre odor, passan fruscii di gonne.

« Da millant'anni in mezzo alle sue donne
là veglia il re, poi che un velen di mala
erba, ch'ebbe una strega entro una fiala,
lo incatenò su 'l vecchio trono, insonne.

« Per l'onda del rossigno crine folto
che getta su la fronte un'ombra grave,
per l'ardor fosco d'oro che ha su 'l volto,

« i grandi occhi cerchiati di viole
han fiamme ed ombre, come orbite cave
che s'aprano profonde dentro il sole.... » –

Padrone; e io vedo il trono e il sangue e il re
e il mio nemico tra gli scogli morto:
e qui su 'l mare ora coltivo un orto
fin che la morte mi vorrà con sé:

Ho un navicello e di remi ne ho tre:
ma tutti e tre son fermi dentro il porto.
Guardo nel mare: ma non l'ho anche scorto
il mio nemico se cerchi di me.

Ma se lo vedo io navigo la nave
con un sol remo e l'altro a lui lo lascio
e quel terzo lo serbo pel dimonio.

Io so la sorte mia che non m'è grave.
Se vien la Morte, andremo tutti in fascio....
Morrò nel sangue: Dio m'è testimonio. —

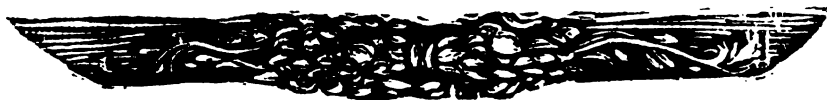
*Luglio 1905.*

MARCELLO TADDEI.

# CARLOTTA CORDAY

*La novissima tragedia s'apre con la rappresentazione del furore girondino che accende di fiamme sanguigne le anime gli occhi le volontà dei cittadini di Caen, avviliti e indignati contro il dispotismo del triumvirato di Parigi, nuovo tiranno della Francia e scellerato carnefice dei suoi figli migliori. Si grida morte a Marat, a Danton, a Robespierre, perchè in nome della libertà hanno spenta la libertà, perchè dalla rivoluzione trassero nuovi strumenti di oppressione e d'infamia, perchè dalla reggia hanno cacciato un re uomo per sostituirvi una dittatura di tigri. Le scene si svolgono rapidamente in mezzo al sobbuglio crescente degli antiterroristi che aizzano città e campagne, regioni e dipartimenti, a coordinare i loro sforzi in una pronta azione comune, a riunire i loro eserciti per dar l'assalto a Parigi e raderla al suolo. In mezzo alle urla scomposte e ai delirii frenetici di questi ribelli ai ribelli, di questi rivoltosi alla Convenzione, Carlotta Corday vive la sua giovinezza povera, solitaria ed oscura, precorrendo col suo cuore quasi profetico gl'intendimenti e i bisogni dei concittadini fratelli, temprando la sua anima di donna alla fierezza delle famose eroine di cui parlano le storie. Cotesta Fanciulla dal viso delicato e dalla volontà adamantina, fatta audace da un sogno di gloria immortale che le mogli degli antichi Bruti le dimostrano con l'esempio traducibile in atto, precede gli eserciti girondini nell'assalto alla capitale. E la sua sublime follia, tanto sublime e tanto consapevole di sè stessa che quasi è serena, s'avventa contro il tiranno più tiranno, contro il carnefice più sozzo, contro il padrone di Parigi: contro Marat.*

*L'atto secondo della tragedia si svolge appunto nella casa di Marat, nella grande stanza con l'alcova nel fondo; e v'è nell'alcova la tinozza da bagno, ove la giovinetta normanna spengerà il despota.*

*La scena che qui pubblichiamo è la seconda di questo atto. Il Basso e le due donne che piegano il giornale di Marat hanno ricordato in quella precedente come essi fossero stati presenti a tutti i fasti della Rivoluzione, dalla presa della Bastiglia alla decapitazione del 21 gennaio del 93, e come avessero gioito nel tuffare le pezzuole nel sangue del re ghigliottinato. Questo accenno basta a colorirli del loro particolare carattere.*

## SCENA II

Il Basso, le due donne, Simona Évrard.

**Simona**

— *(entra da destra)* Buona gente, cittadini, più piano, il cittadino Marat non sta bene.

PRIMA

— Non sta un po' meglio?

SIMONA

— Non sta bene ed è furioso.

GLI ALTRI

— Oh!

SIMONA

— Non ha chiuso occhio da tanti giorni e il capo gli va in pezzi. Vedeste il suo corpo! Tutto una piaga per via della serpigine e del prudore che non gli dà pace.

GLI ALTRI

— Oh!

SIMONA

— L'Amico del popolo ha la serpigine....

GLI ALTRI

— Oh!

SIMONA

— Ha il prudore, tanto che si gratta sino a portarsi via la pelle a tocchi. E più si gratta e più il sangue gli si infiamma, e più gli si infiamma il sangue, più cresce la febbre, più cresce la febbre e più crescono la serpigine e il prudore.

GLI ALTRI

— Oh!

SECONDA

— Per questo è furioso?

SIMONA

— No, ma per la Francia. C'è di là il cittadino Langlois parrucchiere e cordigliere, e entrambi infuriano per la salute della Francia. Già. Non ostante tanti malanni il grande cittadino s'era messo a scrivere. A un tratto, sapete come fa lui, drizza gli orecchi, fa come il bracco quando gli batte nel naso l'odore della selvaggina. Che è, che non è? Un disastro nazionale! Il grande cittadino ha fiutato un disastro nazionale, il parrucchiere Langlois giunge e gli porta la notizia d'un disastro nazionale. Il grande cittadino manda un ruggito, una strappata di pelle tremenda: - La Francia è tradita!, grida, salta, come un navicello che mareggia, con tutti quei suoi giornali indosso che gli fan da vele. - La Francia è tradita!, ripete e dà pugni nel muro lasciandovi le macchie di sangue per il grattare. Ahimè!

PRIMA

— Cittadina Évrard! Voi siete l'angelo del popolo, poichè siete l'angelo custode dell'amico del popolo!

BASSO

— Viva la cittadina Évrard!

SIMONA

— Mi sono sacrificata e mi sacrifico volentieri. Lo amo, perchè conosco il suo gran cuore. È un uomo candido, cittadine, e non ucciderebbe una mosca. Soltanto vede tenebre e parla sangue. Quando m' imbattei in lui, tutto il mondo lo perseguitava a morte, e s'era dovuto trafugare per settimane e mesi di cantina in cantina e di fogna in fogna fra le talpe, i rospi e gli scorpioni. Non vi dico in quale stato fosse. Per un mese e due settimane era rimasto quattoni in una bucherella fra le immondizie a sedere su una natica, con gli occhierelli arzilli al suo pertugino, e alla natica aveva fatto il callo come le scimmie. Io lo tirai su come un tesoro, l'amico del popolo, piccolo come un bambino, ahimè, un vermicollo coperto di ragnateli putrefatti, un grumarello d'ossa e di stracci, il caro tesoro; lo tirai su con le mie mani medesime, lo ripescai, il lioncello del popolo dalle immondizie del popolo. Me lo porto in casa e in letto. Tutta la notte vi stette a sedere senza fiatare, e avreste detto che incantasse l'aria con i cari occhietti suoi brillanti fissi fissi. Pareva un matto sul suo panconcello, o un idoletto sull'altare. All'alba si accorge di me e mi dice carezzandomi il collo: — Per lo meno duegentomila. — Che cosa? — Ho fatto il conto, per lo meno bisogna tagliarne duegentomila. — Tutta la notte il cittadino Marat aveva pensato come salvare la Francia! *(Si sente la voce di Marat)* O Francia! Qual nuovo uragano di disastri nazionali è dunque piombato su te! Eccolo, ahimè!

ENRICO CORRADINI

# FRAMMENTI DI PROSA

[*Anche questi appartengono a quel libro di prosa, onde ho staccati altri saggi altra volta: i quali, come foglie cadute, sono andati turbinando nel vento, o son rimasti pesticciati nel fango. L'albero, per continuar l'imagine, può forse mettere e dare ancora altre foglie; e potrà forse piacere, almeno a me, di* raunare, *quandochessia, le* fronde sparte.]

## *I. - E destar vedeste senza frutto.*

*Purg.* III, 40.

I versi immortali che Dante con sanguinosa ironia (la quale era pur fatta di sdegnoso e profondo amore) rivolgeva a Firenze, in sul fine della famosa *digressione* del VI del *Purgatorio:*

> E se ben ti ricordi e vedi lume,
> vedrai te somigliante a quella inferma,
> che non può trovar posa in su le piume,
> ma, con dar volta, suo dolore scherma,

mi tornano pronti alla memoria ogni volta che leggo, vedo, ripenso agitarsi l'umàna gente alla conquista di miglior sorte! E non perchè l'animo non senta, e la mente non comprenda e le ragioni e i diritti e i fini di quelle che furono e sono le grandi lotte politiche e civili, o, come ora piú si chiamano, sociali. Ma come degenerano facili in sentimentalismo il sentimento, e la tenerezza in languore, quando si considerino e si compiangano solo o questi o quelli di coloro che nel lottare sono a fronte; così si offusca l'intelletto, se non accolga per buono che un solo rigido sistema politico, o un solo dommatico ordinamento sociale. Si sa che nel parteggiare l'*esclusivismo* appunto trionfa, e che la fiducia e la concordia sono le forze migliori dei grandi partiti. Ciò è stato e sarà. Sopra a queste considerazioni sulle contingenze d'ogni rivoluzione o evoluzione delle società civili, si afferma e risorge, tuttavia, il pensiero dubitante, e quasi sfiduciato, di chi studiò e ricorda il perpetuo affaticarsi dell'umana famiglia verso una meta forse inafferrabile!

Chi vorrebbe disconoscere le conquiste della civiltà? Ma chi, medi-

tando, potrebbe negare la piccolezza dei resultati in proporzione della grandezza delle forze impiegate? Chi disconoscere come non tutte le forme e ragioni di vivere si avvantaggino insieme di quella che odi proclamare *un' altra vittoria?* Chi potrebbe sostenere che non si è data e si dà troppa fede a sistemi e principî? e che le generazioni succedentisi non abbiano troppo creduto *il meglio* quello che esse vagheggiavano?

Insomma, una severa e larga meditazione della storia di questa vecchia Terra, una meditazione fatta come possono intelletti veggenti e addottrinati, porta, non dirò a disperare coi filosofi e poeti pessimisti, ma, almeno, a non appagarsi, con facili e subite speranze, di ogni riforma bandita, d'ogni progresso vantato; porta a credere questa irrequieta razza nostra destinata assai più tardi e meno sicuramente, a quella felicità compiuta cui la sospingerebbero le *magnifiche sorti e progressive*, irrise già nel doloroso carme leopardiano.

Un altro passo dantesco mi si ripresenta, più che alla memoria, alla fantasia, la quale vi richiama e ricollega altre imagini e figure.

Dante e Virgilio (*Purg.* III.) volgono i passi verso il Monte. Dante, non vedendo, come la sua, l'ombra di Virgilio sul suolo, teme d'essere abbandonato dal suo *conforto;* e Virgilio lo ammonisce che *simili corpi*, cioè le forme corporee simili alla sua, son voluti dalla Virtù

che, come fa, non vuol che a noi si sveli.

Fuor di ragione è chi spera di comprendere i modi infiniti dell'opera di Dio: stien contenti gli uomini al *quia;* poiché tutto non fu loro concesso di sapere:

e disiar vedeste senza frutto
tai, che sarebbe lor disio quetato
ch'eternalmente è dato lor per lutto;
io dico d'Aristotile e di Plato,
e di molti altri. E qui chinò la fronte;
e più non disse, e rimase turbato.

Vi è qualchecosa, dunque, che i più grandi ingegni dell'antichità non valsero a conoscere, nè a spiegare; che la mente umana (Dante afferma) non arrivò a comprendere mai! La concezione dantesca, animata di profonda idea e coscienza cristiana, è rigida come la formula d'un pessimista: Aristotile e Platone e tutti gli altri, spiriti magni, vivranno eternamente *senza speme* e *in desio:* Virgilio (ei non lo dice, ma lo mostra nell'atteggiamento che il Poeta descrive con pochi tocchi magistrali), Virgilio, che è elevato nel Poema a significare la stessa Ragione umana nella sua perfetta rettitudine, è con gli altri condannato (o, con più esattezza, dannato) alla medesima pena intellettuale.

Tutta la sapienza antica, irrimediabilmente, si arrestò nelle mirabili sue speculazioni dinanzi ad un punto non superabile. Dante proclama così, egli che poi nel fantastico viaggio arriverà per la Grazia, adorando, a sapere, l'insufficienza della dottrina umana di contro al mistero che non si

lascia penetrare, ma si fa accogliere nell'anima umiliata e rinnovellata con la parola della Fede.

Lunga aerea astrada ha percorso, pur deviando e sostando, la Scienza, che spiccò nuovi e ben alti voli dopo l'età dantesca: e la seguiva con ala impavida il cuore dell'uomo, acceso d'inestinguibil sete di verità e di gioia! Veramente lungo cammino ha fornito la mente umana, da quando un poeta, che ne celebrava con facile e canoro verso le conquiste, inneggiava:

> **Umano ardir, pacifica**
> **Filosofia secura,**
> **Qual forza mai, qual limite,**
> **Il tuo poter misura?**

Ma nel suo laboratorio, ricco d'ogni mezzo d'indagine e di osservazione, solleva il paziente ricercatore l'occhio stanco dal suo microscopio, e cerca forse il cielo!

Nobili fronti pensose non si irradiano di tutta la luce aspettata; generosi cuori angosciati non si confortano di tutta la felicità sperata, quando l'oggetto della meditazione e dell'aspettazione sieno le sorti politiche, economiche, sociali della grande famiglia degli uomini.

Di contro ai vagheggiati rimedî, alle meglio concepite e più vigorosamente asserite riforme, la natura, che resiste e non si corregge, mostra dolori che non si conoscono non si misurano non si placano non si agguagliano. E per il cielo luminoso di eroismi e di speranze, folgoreggiante di battaglie edi vittorie, striscia nero e sinistro augello la morte; e nella serenità più limpida si riaffaccia, torva figura, il mistero.

### *II. - Nel passato.*

*Passato* è già quell'attimo nel quale cominciai a scrivere queste parole. Il presente,

> **il punto indivisibile**
> **che parte l'infinito,**

l'attimo fuggitivo, è, fu, e diventa il passato. Il futuro sta per essere. Passato, presente, futuro formano, rapidamente trasmutando parvenza, quella successione e continuità, che noi chiamiamo di solito il tempo, i poeti preferiscono di chiamare l'infinito, e gli innamorati, nei primi giorni, l'eternità.

Non si può dire che l'uomo non sia attaccato abbastanza al presente: anzi questo attaccamento a quello che egli è, che egli fa, che compra, vende, vede, ama, odia; è proprio questo il motivo onde ei seguita a vivere, e anche a voler vivere, quando nulla ad occhio di giudice giusto parrebbe meglio che la morte.

Speranza è sinonimo di futuro. L'uomo promette, assicura: *dimani*. Protrae, combina, s'impegna: *quest' altra volta, un altr' anno.* Tenta la sorte, prevede, e, anche, vuole indovinare: sicchè, pur temendo, ha un piccolo,

lontano barlume di speranza nel fondo dell'animo. Attende il tempo che si matura, grave di nuovi destini: il *futuro.*

Ma tra il presente che rapido vola, il futuro ignoto che, d'attimo in attimo, diventa l'attuazione dell'imprevisto e dell'imprevedibile, s'insinua, pur nella vita del giorno per giorno, inevitabilmente, l'idea del passato. Nella forma più ovvia, quando chi ha vissuto, ormai, più anni ricorda sé volentieri, o malvolentieri, negli anni, nei mesi, nei giorni passati. Come una striscia luminosa, che a mano a mano perde del suo fulgore, può raffigurarsi, l'uomo felice, invecchiando, la vita che fu. E a chi visse, o infelice o colpevole, potrà parere come di aver lasciato de' brandelli di carne viva lungo i rovi di quella strada che fece, o per la quale si trascinò, di caduta in caduta, soccorso di rado da mano pietosa, e da parola amorevole.

I vecchi: ecco la vivente immagine del passato! I vecchi, i quali più tenacemente e disperatamente si affidano a ciò che più è per loro sicuro possesso: quello che fu. *Laudatores temporis acti,* novellatori, e (per fortuna nostra) spesso maestri!

Se la catena de' ricordi si allunga di nuove anella, se passa di mano in mano, ecco la *tradizione.* Il grande poeta d'un popolo, prima che la catena si spezzi, quando l'un de' capi d'essa troppo si è fatto remoto, sopraggiunge e costruisce, sul fondamento dell'antica *tradizione,* un poema — il poema della nazione.

Così vive il passato nella memoria, rivive nella poesia.

Un carme d'un mio antico compagno di studî e di vita colorava di giovanile fervore questa attrazione del passato (lo ricordi tu, fraterno cuore, il tuo verso?):

> O anima carca di pianto,
> cediamo all'incanto dei sogni!
> Lontan dal presente, lontan dal futuro,
> l'incanto dei sogni sta in quello che fu.
>
> È ver che Briseida la bella,
> sui lidi sonanti di Troia,
> al divo Pelide la fulgida chioma,
> il fior delle membra virginee donò?
>
> È ver che ad Ulisse, sospinto
> dai flutti ad inospiti rive,
> apparve Nausicaa, recando negli occhi
> soavi e nel volto, celeste fulgor?....

Ciò quasi *idealmente* permane del passato, le cui testimonianze serba nella superficie e nelle viscere questo antico globo terrestre, e ci tramandono monumenti e documenti. L'indagine dello storico e dello scienziato, che si perpetua con mirabili ardimenti e fatiche, scruta, raccoglie, condensa. Essa rende cosciente e fecondo il sentimento che è in tutti, di una stretta dipendenza da uomini che furono, da fatti che si compirono; e anche quando non può, con l'esperienza e con la notizia del passato, ammaestrare

o avviare come vorrebbe; anche se trasmoda e s'insterilisce nella ricerca dell'introvabile e dell'inutile, essa appaga soprattutto il bisogno ingenito sì della verità, sì del sapere, dichiarando, quanto meglio possa, l'origine di quello che è, di quelli che sono; il perchè delle cose e delle vite: della vita universale.

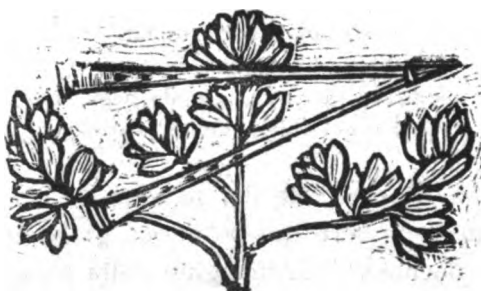
Per tal modo, con procedimenti che qui appena appena si lasciano intravedere, si mantiene la tradizione e rampolla la poesia; si elabora il racconto storico e trionfa il trovato scientifico,

E se piace ricordare dal più nobile canto di un geniale spirito:

> **Pur baldo di speme**
> **l'uom, ultimo giunto,**
> **le ceneri preme**
> **d'un mondo defunto:**
> **incalza di secoli**
> **non anco maturi**
> **i fulgidi auguri.**
>
> **Sui tumuli il piede,**
> **ne' cieli lo sguardo,**
> **all'ombra procede**
> **di santo stendardo:**
> **per golfi reconditi,**
> **per vergini lande,**
> **ardente si spande;**

è pur vero che l'uomo quasi dimentica talora il presente, troppo vicino e troppo reale; quasi dimentica il futuro che gli par troppo lontano e inafferrabile; e il cuore e lo sguardo intende verso il suo passato. Come voce spenta di morti che chiamano, lo attira e lo lusinga, dall'oscuro, dal segreto, dall'incerto — quello che fu!

*Pracchia; agosto 1903.*

ORAZIO BACCI.

# VECCHIE E NUOVE TENDENZE A VENEZIA

III. — *DAL SIMBOLO AL MITO.*

Non è forse il simbolo un'anticipazione del mito? Il trasformarsi lento e continuo nel tempo, cui la moltitudine incoscientemente coopera e partecipa, degli elementi cosmici o umani che dallo stato primitivo assurgono al mito, è simile all'atto di astrazione e di riferimento che l'artista compie nella concezione del simbolo. All'antico antropomorfismo corrisponde, in parte, quello moderno delle idee e delle immagini; e se un giorno il concetto della Libertà dovesse entrare nel mito, forse si rappresenterebbe essa sotto quell'aspetto medesimo che le è dato nel mondo simbolico.

Ma se da un lato l'opera secolare raggiunge sempre armoniosa compiutezza, nascondendo le fatiche della lunga e disagevole via, difficilmente l'artefice riesce a dissimulare lo sforzo della creazione simbolica, a innalzarla al di sopra degli elementi originari, ed a renderla finita in sé stessa, libera e signora di una vita sua propria. Molti però non curano neppure questa ricerca, e si limitano a fare della letteratura pittorica o scultoria — alcuni vorrebbero arrivare alla architettonica — cercando nel titolo un aiuto mal sicuro e fallace. Ricordo di aver veduto a Venezia una tela, nella quale alla nostra prima madre si faceva ancora una volta ripetere quel suo antico atto di brama insaziabile pel pomo vietato, per simboleggiare nell'atteggiamento incomposto l'eterna malvagità femminile; ma l'artista, per ottenere da una composizione mitica un significato simbolico, era stato costretto a richiamare un lungo passo dei *Proverbi*, quasi a spiegarne il contenuto, mostrandosi egli stesso cosciente della manchevolezza della sua concezione. — In tal modo il pittore diventava l'illustratore necessario dell'opera propria, per sfuggire all'oscurità od all'equivoco. E così fanno molti; ma peggio fanno, quando al simbolo accompagnano o sostituiscono l'esempio, come nel *Trionfo*, che troppa fortuna ebbe nella letteratura e nell'arte del tre e quattrocento. Ed oggi sorridiamo anche dinanzi ad *Amore il conquistatore* del Byam, che a malgrado della fattura mirabile ci sembra un'enciclopedia pittorica storico-mitico-morale, nella quale solo l'elemento decorativo può compensare la debolezza e la puerilità del pensiero. Altri invece, che dicono di parlare e rivolgersi ai pochi eletti ed agli scarsi

iniziati, si compiacciono troppo dell'oscurità e dell'equivoco, originati forse meno dalla profondità del pensiero che dalla deficienza rappresentativa; e credono di compensare tale mancanza con la stranezza, che scambiano per originalità, riuscendo solo a dar compimento a cose che ci sono lontane e che non sentiamo.

Anche tralasciando il *Mistero della Notte* di John Iohnston Humphreys, e l'*Ingresso nel nulla* di Oszkár Mendlik, che pure aveva qualche cosa di suggestivo, Walter Crane stesso ci appariva quest'anno come un estraneo col quale ci sembri di non avere avuto e di non poter aver mai niente a comune; ed a questo proposito mi si permetta un confronto che potrebbe sembrare irreverente per il sommo pittore inglese, se grande non fosse la mia ammirazione per l'opera sua.

Avete mai provato un senso di disagio e di sconforto dinanzi alle strane e repugnanti figure di un cartellone, appeso all'entrata di una baracca, ove la donna fenomeno e il bambino a tre teste, o i misteri dell'inquisizione di Spagna con le ferocie dei cannibali attirino il pubblico scarso al suono dolorosissimo, che sembra un pazzo riso di miseria e di pianto, dell'organo rauco e discorde? Non vi è sembrato che invece di una puerile finzione o di un malandato panorama, tra quelle quattro tele malferme ed agitate dal vento si nascondesse tutto un mondo nuovo per voi, pieno di mistero e di terrore? che quei personaggi sparuti del cartellone dovessero vivere materialmente al di là della rossa tenda sgualcita, ed aver voci strane e cattive, parole oscure di una lingua non mai immaginata? Un sentimento simile a questo, pur sotto il fascino dell'arte del Crane e pur dilungandomi nella contemplazione della sinfonica magia del colore, provavo alcuni mesi or sono dinanzi a *Le Parche:* Mi sembrava che queste attendessero ad una vita che non è la nostra, che non fu della nostra specie, che non sarà di quelli che verranno dopo di noi sulla terra; mi sembrava che un altro dovesse essere il mondo abitato dagli esseri, la cui esistenza pendesse dall'opera di quelle tre donne belle ed infide, moventisi silenziose nel mistero della loro casa magnifica.

Penserà alcuno ch'io faccio in tal modo l'elogio più eloquente del Crane, dicendo così: perché molti stimano che di quanto il simbolo si allontana dalla realtà, di tanto più profondo e piú intenso ne sia il significato. Ma io credo che il simbolo non debba allontanarsi, ma sibbene innalzarsi al di sopra della cosa simboleggiata, e che non possa in alcun modo staccarsi completamente dalla tradizione. Tornando a quello che ho già detto di sopra, la creazione simbolica dell'oggi deve corrispondere alla formazione mitica del domani; ed il mito si innalza, ma non si allontana e si stacca dalla sua origine. Così le Parche del Crane son fuori del gran cerchio ove sono costrette le sorelle antiche presenti e avvenire, se voglion vivere la loro vita simbolica; e sembran mute ed estranee a noi, più che non lo siano le più remote concezioni preclassiche, più che non lo sarebbero quelle di un popolo che tra secoli innumerevoli conservasse pur

nn segno del nostro pensiero; e perché fuori di questo cerchio, ancor meno possiamo considerarle come una continuazione o variazione del mito.

Al di là di questo confine, impossibile a definire e che pur sentiamo quando è varcato, stanno solo le concezioni simboliche che chiamerei personali, e che altri dicono di eccezione, come le magiche rivelazioni dell' Allan o quelle del Toorop, « complicate, astruse e paradossali » come il Pica stesso le chiama; ma pure nelle *Tre Spose* — non parlerò di *Giovane Generazione* che non ho affatto compreso — oltre ad una acuta penetrazione psicologica e ad una squisita e raffinata potenza rappresentativa, è non so qual sottile legame e segreta rispondenza armoniosa di cose — come tra le onde delle campane ed il fluttueggiare delle chiome e delle vesti disciolte — che ci ricordano strani accordi e folli ravvicinamenti fatti nel lungo fantasticare dinanzi al fuoco, o nella contemplazione inerte di qualche cosa che si muova nell'aria: una colonna di fumo, un'ombra, una fronda, una nuvola. Ma in un confine più augusto, in un cerchio più ristretto, deve, io credo, svolgersi la concezione simbolica di quelle idee e quelle immagini, che da tempo lunghissimo hanno preso uno speciale atteggiamento a seconda delle varie genti e dei diversi paesi: Per noi uomini del mezzogiorno, la terra ed il mare, il giorno e la notte, han caratteri e forme ben differenti che per gli abitatori del settentrione; e non può un pittore o un poeta parlarci del nostro cielo e del nostro sole, come di cose paurose e gravi di mistero, perché noi non l' intenderemmo.

Così io non credo che si possa vedere nel *Trionfo* del Chini un'opera che risponda alla tradizione della gente latina. Le nostre vittorie sono alate come quella che venticinque secoli or sono spiegò in Delo il suo volo marmoreo, come la Nike di Samotracia sul carro di gloria: noi nel trionfo vediamo solo la grandezza, sia sol di un istante, non il macabro fantasma ravvolto nei neri panneggi che affatica lo spettrale cavallo tra le ossa spogliate. A nuovi sentimenti di umanità, ad orrori recenti, ha ispirato il Chini l'opera sua; ma nel cozzo dei popoli noi sappiamo che ben presto si dilegua pure il ricordo delle stragi, il dolore della disfatta, la fallacia della vittoria, la potenza della morte; e riman solo l'atto del trionfatore.

Ma con questo non penso chiedere al Chini quello che la sua sincerità di artista non può forse darci; una singolare tendenza per le concezioni macabre lo porta a sentire così: piuttosto io credo che se egli osasse dar forma — né l'audacia gli manca — a certi suoi fantasmi ed a certe sue visioni che egli segue da lungo tempo, farebbe opera di grande originalità anche se lontana dalla nostra tradizione pittorica.

Romantico è Leonardo Bistolfi nei suoi monumenti funebri e religiosi, belli di poetica dolcezza squisita; ma, pur ammirando io il magistero dell'arte sua, egli mi sembra ripetere qualche felice motivo piuttosto che seguitare nella instancabile ricerca affannosa che potrebbe portarlo a nuovi e meritati trionfi: Dalle *Spose della morte*, nelle quali il Bistolfi mostrò quanto egli sentisse e comprendesse la morbida delicatezza del bassorilievo,

e che dopo dieci anni rimane per molti il suo capolavoro, egli si è indugiato troppo nel solito fluttueggiar delle vesti risalite con ritmo uguale dall'ondeggiare dei fiori, nelle teste reclinate in un disperato abbandono, nei capelli piegati in dolorose movenze. Così *Resurrezione* e *L'olocausto* non sono che lo svolgimento di un antico motivo, quasi una variazione musicale ove la differente e maggiore strumentazione non riesce a dissimulare e nascondere il ripetersi della frase e del ritmo.

Ma più che dinanzi alla *Croce*, che rivela una sforzo di concezione ed una certa diversità d'ispirazione, più che al *Funerale*, nel quale sembra prevalere l'elemento pittorico, ho sentito la potenza suggestiva dello statuario dinanzi alla *Sfinge*, la prima opera sua tra quante erano esposte quest'anno nella tribuna d'onore: quel trono pauroso nella sua disuguaglianza e disarmonia di parti, inaccessibile pei vasti gradini di pietra squadrata; la donna di dolore e di mistero, ravvolta nella vesta amplissima, le mani rattratte in un atteggiamento inerte, lo sguardo perduto nell'infinito, ed il lieve strabismo a significar la visione lontana, facevano rivolgere la mente e l'anima nostra al « gran forse » dell'oltre tomba, e muovevano in noi un desiderio indistinto di una quiete, di una pace che ci offrissero la dimenticanza e l'annichilimento di noi stessi, quali dalla sapienza divina implorava fra Iacopone nelle sue laudi folli e disperate.

Desiderio pauroso che mi vinceva nuovamente pochi giorni dopo, nella quiete della Cattedrale di Torcello, nel salire i gradini di quel trono marmoreo che sembra attendere per sempre nella sua solitudine. Cupamente scricchiolavano le vecchie travi dei cavalletti e risuonavano le invetriate al vento del mare; e l'ampio circuito rossigno coi sedili pel clero sembrava ristringersi, e più angusta e più ripida farsi la malsicura scala che portava al seggio crociato. Ed io salivo con piede vacillante, guardandomi attorno quasi fossi per distaccarmi dalla vita presente; e mi sembrava per una volontà oscura, di avvicinarmi verso un confine ignoto e pauroso, di risalire verso età lontane, di entrare e perdermi nel dominio del sogno e del mito.

Non in questo regno vive quel trono che biancheggggia nella rigida severità dell' abside istoriata, rievocando alla mente nostra il passato, simboleggiando alla nostra fantasia l'avvenire?

## *IV. — IL MITO E GLI EROI.*

Come un antico canto italico s' innalza invece delle tele di Plinio Nomellini, che dopo un affannoso ondeggiare nella febbrile ricerca si è oggi vittoriosamente affermato.

Se in *Polifonia* sembra piuttosto distendersi e svolgersi un verso di Omero, là dove l'aedo canta del mare rumoreggiante tra i gorghi infiniti, nel *Ditirambo* risuona la squisita dolcezza ritmica di Virgilio, la lucida serenità di qualche strofe di Orazio: Dinanzi al roseo sfumare dei monti, nella limpidezza dell'aria luminosa, nel calore della stagione, esulta la terra

col lumeggiar delle messi e degli alberi, ride l'eterna bellezza pei nudi corpi dei fanciulli, per le fresche membra dei giovani. Da lungo tempo, io credo, non era stato elevato alla Gran Madre un inno di così piena armonia.

Ma nell'*Orda* e nella *Migrazione d'uomini* si ripetono i canti di una perduta epopea, che narrava il secolare cammino di nostra gente sotto il cielo immenso, per la pianura senza confine; il giovine che col largo gesto dell'asta protesa indica la via futura alla folla degli uomini e delle donne, ci appare come uno di quei condottieri, il cui nome è giunto a noi forse in qualche vocabolo che esprime forza ed energia vigile; forse nel nome di qualche vallata, di qualche monte o fiume, è ancora il ricordo di quell'eroe, trasformato e confuso con una divinità italica, genio tutelare della stirpe.

Ma sopra ogni altro si leva Plinio Nomellini per la potenza del colore; potenza grande che dà all'opera sua un carattere musicale e sinfonico, dalle composizioni classiche fino alla vecchia ballata dei *Cavalieri*, che costringono gli agili ginnetti a movenze squisitamente eleganti, nell'ombra luminosa del piano.

Ed a lui, pur senza stabilire un confronto, si avvicinano pel sentimento ditirambico il Tavernier con le *Orcadi*, per l'idilliaco, o meglio oraziano, Giovanni Grandì col suo *Quando cantano le cicale:* una cosa tenue, ma di una semplicità rispondente a qualche breve smarrimanto indefinibile in un caldo meriggio. Ma dopo questi rievocatori del mito, che avevan ricercato nell'anima nostra quasi un segno dell'esistenza che da secoli sembra essere in noi, gli altri narravano con mal garbo cose sentite da altri e di cui avevano vaga e mal sicura notizia, come quelli che non le avevan comprese. Anche l' *Endimione* dell'Watts era piuttosto un giuoco puerile, una fiaba grottesca; mentre la troppo moderna e procace *Leda* del Van Biesbroeck e la *Cibele* di Victor Koos offrivano solo qualche elemento decorativo.

Così la vecchia maniera, letteraria e figurativa, di trattare il mito quasi col solo sussidio dei dizionari delle favole e delle enciclopedie era ancora rappresentata dall' *Idillio Primaverile* di Max Kuschel, nel quale la voluta e falsa imitazione böckliniana del colore mal si accordava alla fattura sciatta ed informe; dall'*Ila rapito dalle ninfe* di Mario Spinetti, ove il bel giovine del mito sembrava piuttosto una vil femminuccia in preda a un branco di sguaiate modelle, alla *Dafne* dell'Hacker, pur troppo moderna; alla *Calipso* dell'Hitchcock, americaneggiante tra lo stridore delle tinte del cielo, del prato e dei fiori. E forse altri potrei nominare con questi signori, se oltre modo grato non mi fosse non serbarne neppure il ricordo.

Ma se il mito ha potuto ispirar l'opera del Nomellini, non così fortunati sono stati gli eroi profanati e tormentati in mille guise da scultori e pittori, più specialmente nelle sale tedesche: ché, a non voler parlare di quelli dell'età perdute, qual segno del poema, che eterne forme dette ai

suoi eroi, portavano il *Capaneo* del Ferraroni, troppo umano e meschino, o la *Lea* del Maccagnani, non divina visione nel giardino meraviglioso, ma voluttuosa apparizione di bajadera sul variopinto tappeto di una casa da oppio o da tè.

E il Petrarca di Carlo Lorenzetti non ci appariva, più che il poeta del *Canzoniere*, il gretto tormentator di sé stesso delle *Confessioni*?

Né il risveglio del sentimento religioso come ispiratore dell'opera artistica portava frutti migliori: non dirò dell'*Ultima cena* del Melchers, ché vecchio è ormai l'andazzo di far scender di nuovo Cristo tra noi, e Jean Bedaud ha già toccato i limiti estremi; non dirò del *Cristo* floreale di Ignatius Taschner, o dell'insignificantissimo *S. Francesco* del Frédérich, perché di opere di tal fatta pur il ricordo merita biasimo; ma io non so nascondere la più viva e dolorosa meraviglia per il criterio col quale la giuria romana — colpevole quest'anno anche di ben altre indulgenze — ha accolto un trittico sacro del Parisani, ove niente era, se non di religiosamente sentito, almeno di decentemente formato. I due donatori avevano alcun che di grottesco nell'espressione e nell'atto di preghiera a quei santi ed a quella Vergine, troppo umani per esserne degni, e da loro diversi sol nei manti e nelle aureole dorate.

La pittura religiosa aveva ripreso in Italia con Domenico Morelli la bella tradizione interrotta: non so chi possa oggi seguitarla in maniera degna di lui e degli antichi.

Nello Tarchiani.

*(Continua).*

# D' alcune qualità mentali del Pascoli e del suo "Inno secolare a Mazzini,,

L'ingegno del Pascoli ha del puerile o meglio è fanciullescamente ingenuo. E con questo non vo' dire che nel Pascoli vi sia un arresto di sviluppo intellettuale, ma soltanto ch' egli conserva negli anni maturi, ed in lui ancora predominano, certe qualità proprie de' fanciulli; dei quali ha la spontanea e superficiale visione e la fantastica e sottile interpetrazione delle cose. Se ciò sia un bene od un male, un pregio o un difetto io qui non discuto, sì affermo che da ciò nascono alcuni pregi e i difetti de' suoi versi; nei quali insieme a molte osservazioni d'una ingenuità bambinesca, altre ve ne sono sottilmente sagaci. Imperocchè (ripeto un pensiero del Leopardi) « è notevole come da contrarie cause nascano uguali effetti. » Perciò » il fanciullo per eccessiva semplicità è talvola così sottile nelle sue quistioni, come il filosofo per grande dottrina e sapienza e sagacità. » (1) Ed ancora come i fanciulli corrono in aperta campagna, pe' viali lungo gli orti fioriti e su pei colli, e godono a dar la caccia alle variopinte farfalle e a' colorati farfalloni, così il Pascoli, dotato d'una fantasia debole ed irrequieta, insegue ne' suoi versi le fuggevoli e luccicanti immagini ed immaginette, che gli ricordano i sogni di sua fanciullezza. E qui giova anche notare che l' armonia imitativa, a lui così cara, è proprio quella de' popoli primitivi e de' bambini, cioè, l'onomatopea, della quale egli usa ed abusa in molti de' suoi scritti poetici. Se non che la sua povera fanciullezza provò assai presto l'acerbità del dolore, e però il suo canto è qualche volta malinconico e triste. E ragion vuole che io qui aggiunga, che la semplice e schietta contemplazione della campagna, l'amore per essa e le ingenue osservazioni sulla vita campestre gl'ispirarono dapprima non poche poesie *(Myricae)* davvero ammirevoli e belle. Sono cose tenui e piccine, dove l'ingegno del Pascoli ritrova se stesso, e spazia a suo bell'agio. In altri suoi versi *(Poemetti, Canti di Castelvecchio)* egli manifesta anche dolci e miti sentimenti d'umanità e di fratellanza umana, che paiono ispirati da una specie di socialismo cristiano assai semplice ed ingenuo. Ma questi sentimenti altruistici sono espressi in una forma, che ostenta una gran semplicezza e non è naturale e spontanea, sì ricercata ed artificiosa; e però vi si vede l'ingeuuità fanciullesca, che vuol far colpo, ed invece, più che pensare, fa sorridere.

Ma il peggio è quando egli vuole « levarsi in alto e tenta arditi voli, » allora, come accennai in un altro mio scritto, (2) « gli vien meno l'ala, sbalza di qua e di là infra immagini stravaganti, e, per simulare le movenze liriche e i rapidi passaggi, mette insieme, l'un dopo l'altro, concettuzzi e pensieri mal legati e mal connessi fra di loro. » Queste cose, se non m' inganno, provai discorrendo di alcuni

(1) G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia* ecc. Vol. 5, pag. 73.

(2) Giovanni Pascoli poeta, nella *Rivista popolare*, Anno VI, n. 23 (15 dic. 1900.)

suoi *Inni:* ed ora gioverebbe forse, a riprova di ciò che anche qui affermo, esaminare i suoi *Poemi Conviviali:* ma dovrei fare uno studio assai lungo e minuzioso intorno a poesie, il cui carattere principale è la noiosità. Sì, lasciate che io il dica aperto, quei poemi affaticano vanamente il lettore, e, con la stanchezza, ingenerano una gran noia. Certo non mancano in essi alcuni luoghi di notevole bellezza, ma più vi abbondano le astrusità, le nebulose immaginazioni, ed indovinelli e rompicapi. Inoltre i personaggi storici o mitici, che il poeta vuol celebrare, non sono rappresentati con nuovi spiriti di vita, ma rimangono cosa morta; sono reminiscenze scolastiche dell'antica Grecia richiamate con faticoso artificio alla nostra memoria, ma non vivificate dall'immaginazione; sono fantasmi che l'occhio della mente intravede circondati di molta nebbia, e che non s'incarnano e non vivono nell'opera d'arte. Aggiungi a tutto ciò un certo fare bizantino e le ripetizioni; e poi i simboli e i miti di lontane età; i quali, se non sono rievocati e rianimati da una gran potenza d'arte creatrice, riescono ora assai noiosi. Credo pertanto che sia meglio non fermarmi a parlare di cotesti poemi; e, per addurre qualche altra prova dell'incapacità del Pascoli agli altī voli poetici, intrattenermi del suo *Inno Secolare a Mazzini.*

In questo *Inno* lo sforzo del poeta di salire in alto e raggiungere le superbe cime della lirica appar manifesto sin dai primi versi. Incomincia egli col trasportarsi al di là del tempo dagli uomini conosciuto, *nell'evo degli evi;* poi vola e spazia tra gli astri e le varie costellazioni: il Cane celeste, il Toro, la Via lattea, e frattanto evoca i Centurioni, Dante, Cristo ed il padre Enea; e tutto questo coordina o accumula intorno al Mazzini per esprimerne il pensiero e l'opera. Concezione che vorrebbe essere grandiosa, ed è invece un indigesto guazzabuglio, qualcosa di stupefacente. Chè dinanzi a noi non isfolgora il Mazzini vivo e reale e idealizzato dall'arte, ma appare l'ombra evanescente d'un uomo che fu nel tempo de' tempi. Eppure nessun uomo visse tanto agitandosi ne' suoi tempi, in mezzo a' suoi contemporanei come il nostro Mazzini, che, con l'occhio fiso alla gran patria italiana, fu ognora intento ad attuare una grande idealità. Ma scendiamo a qualche osservazione particolare, e così potremo apprezzar meglio gl'intendimenti ed il valore di quest' *Inno.*

A ritrarre le tristi condizioni d'Italia ed il pensiero e l'opera del Mazzini, allor quando questi incominciò il suo apostolato, il Carducci dice:

*Egli vide nel ciel crepuscolare*
*Co 'l cuor di Gracco ed il pensier di Dante*
*La terza Italia; e con le luci fise*
*A lei trasse per mezzo un cimitero,*
*E un popol morto dietro a lui si mise.*

Qui, in questi versi, il Mazzini che, con gli occhi fisi alla « terza Italia, » va a lei attraverso un cimitero *(l'Italia d'allora)* e il popol morto *(gl' Italiani)* che gli si mette dietro, sono immagini audaci e, forse, eccessive, che pur non ci offendono, nè ci dispiacciono, perchè sono delineate con rapidi tocchi. Ma è proprio degl'ingegni piccini o mezzani il prender le immagini e i concetti de' grandi; e, per rifarli e metterli a nuovo, li stendono, allargano ed allungano oltre ogni limite di convenienza; e quindi li svisano, li deformano, ne fanno una caricatura. Dal sublime al grottesco è breve il passo; e questo fa ora il Pascoli. Il quale dall'idea che gl' Italiani, quando sorse il Mazzini, erano un popol di morti, e però l'Italia era tutta un cimitero, trae la concezione della prima parte del suo *Inno.* « Cento anni?! » Interroga egli ed esclama; e si affretta a rispondere: No, non sono cento

anni che tu nascesti, o Mazzini. « Tu nell'evo eri degli evi! » Assai lontano da noi, e nessuno potè vederti. (Eppure vivono ancora non pochi che il conobbero e congiurarono con lui.)

*Tu, quando niuno ancor vivea, vivevi.*

Ed afferrata cotesta idea, che nessuno vivea quando apparve il Mazzini, egli si dilunga in più terzine a descrivere l'Italia così come doveva essere il nostro pianeta ne' « millenni solitari » quando era la luce e non era ancora nato Adamo. L'Aleardi cantò in agili quinari la luce e l' amore esistenti in Dio, prima della creazione del mondo. Così, forse, esisteva il Mazzini nella mente di Dio, quando « niuno ancor vivea. » E quindi il nostro autore ci descrive l'Italia prima della comparsa del primo uomo. Essa era vulcani e deserti: ma v' erano anche le selve, che il Pascoli chiama « inerti, » perché possano far rima co' deserti, che escludono le selve. E c' erano anche i fiumi « sonnolenti al raggio del sole, » e che erravano « incerti », non sapendo « dove mai fosse il loro mar selvaggio. » Ed ecco la piena, i massi che travolgono gli alberi. Scoppia a' monti l'uragano: ma al piano l'aere è sereno e su i monti in alto c'era Mazzini. Il quale era in alto, da per tutto, ma era invisibile: sembra l'immagine di Domeneddio, ma il poeta ci avverte che era un « Messo di Dio, » con in mano un ramo di cipresso « tolto a' cimiteri. » Quali cimiteri?, domando io. Quando l'Italia era soltanto vulcani deserti selve e fiumi, e « quando niuno ancor vivea » c'erano in essa pure i cimiteri? Ma intanto il Mazzini, prosegue il poeta, scuoteva il ramo di cipresso e chiamava

*un Popolo, non sorto*
*ancor di terra all' avvenir promesso*

Errava, pallida ombra, « al lume del pianeta morto. » E

*risplendea silente*
*« ciò ch' era morto a ciò ch' era rimorto. «*

Bel gioco di parole questo! Sembra un indovinello, e serve a significare che la luna risplendea a' cimiteri, cioè, all' Italia, la quale non solo era morta, ma rimorta. E la pallida ombra, cioé, Mazzini (che qui è detto Fantasio, dal pseudonimo con cui il ritrasse Giovanni Ruffini in un suo romanzo) « cercava il mondo senza gente; » e lo cercava,

*lungo gl' inquieti mari*
*sotto lo scheletrito astro del niente.*

Ed allora « gli ossari, » cioè « l'astro e l'Italia, » sorridean l'uno all'altro, e chiedevano: « Per chi mai splendiamo? » Ed io, alla mia volta, chieggo: Molte delle tormentose e strane immaginazioni de' secentisti non sono qui ora vinte e superate?

Assai altre osservazioni si potrebbero fare su ciò che vede e trova il nostro poeta nelle maravigliose e fantastiche sue volate. Ma uno spiritello gentilmente maligno me ne distoglie, e mi bisbiglia ch'esso « l'astro del niente » illumina e guida la fantasia del Pascoli quando vuole levarsi in alto, ed erra in cerca del nuovo, ma s'abbatte nello strano; e quindi si disfrena e vola lungi assai lungi dal vero. E certo al lume di detto astro egli vide, mentre ancora durava il periodo cosmico da lui descritto, venire a Mazzini un altro uomo (Garibaldi); l' uno e l' altro si guardarono « dai due poli, » e dissero il motto mazziniano o meglio le parole di riconoscimento: Ora e sempre. Ed ecco, « assorti, » udirono « un infinito murmure; » ed allora

*S' aprian le tombe e rinasceano i morti.*

Bella, neh vero? questa chiusa della prima parte dell' *Inno secolare* col rifacimento

del primo verso dell' *Inno di Garibaldi!* Senonchè non sono « i martiri nostri » che il Pascoli fa uscire dalle tombe, ma coloro che, pieni di vita e d'entusiasmo, giuravano fede alla *Giovine Italia*, e cospirarono col Mazzini.

Non è mia intenzione di continuare qui ad esporre, commentandolo, quest'*Inno a Mazzini;* ma accennarne solo quel tanto che serve a farci conoscere le principali qualità dell'ingegno del Pascoli. Il quale non manca di alcune doti artistiche nel ritrarre il sentimento della natura, e nel dare, come dissi nel sopraccitato mio scritto, moto e vita alle descrizioni ed al paesaggio. Egli ha inoltre la facoltà di ridurre i suoi concetti in immagini, e però queste abbondano nei suoi versi. Ma sono spesso dedotte troppo di lontano, ovvero non sono bene adatte a significare ciò ch'ei vuole esprimere; e poi suole egli insistere troppo sopra una stessa immagine e su gli elementi che la compongono, dimenticando la cosa che essa rappresenta e dalla quale si discosta e dilunga così che le figurazioni estetiche riescono più o meno false. Da ciò i vizii di forma, i quali io altra volta notai in alcune liriche del Pascoli. Vizii assai simili a quelli de' secentisti, e che derivano da un grave perturbamento dell'immaginativa, ed accusano anche un difetto nella connessione delle idee. E qui, a meglio chiarire e provare ciò che affermo, credo utile citare ancora alcuni pochi versi. Discorre il poeta de' « redivivi, » cioé de' nuovi associati alla *Giovine Italia;* e dice che essi giuravano nelle parole del Mazzini,

*e con ferme le pupille*
*Si disperdean per le tre vie dei trivi.*
*Si disperdeano come le faville*
*d'un rogo occulto:*

ed aggiunge, credendo forse di ben determinare e rafforzare così la sua immagine:

*il rogo in mezzo ai venti*
*in mezzo ai flutti, d'un lontano Achille.*

Indi subito continua dicendo che « cadean brillando; » paragona il « lor cadere » alle « schegge d'un grande astro, » e chiama « vano » questo « lor cadere » che pur servì a far conoscere « la lor via » alle genti notturne. Il « subito baleno » di esse schegge si spegneva

*su palchi infami, dentro ree galere.*

Ed il poeta sopraffatto ed invasato dalla stessa immagine fa i redivivi eroi discendere dalla costellazione del Leone, e li appella ancora « atomi d'astri » fuggenti lo spazio alto e sereno; e poscia afferma: « Quella luce è morte, » volendo forse significare che l'avere essi eroi subitamente brillato fu la cagione di lor morte. Ma quella luce, noto io, non fu morte, sì vita d'Italia.

« Le troppe immagini, dice il Tommaseo, provano poca immaginazione. » Ed è verissimo. Ma il Pascoli difetta principalmente di fantasia creatrice, e perciò non sapendo ricomporre e rappresentare poeticamente i suoi personaggi chiama in aiuto i ricordi storico-scolastici, e con questi procura e s'industria d'impolpare ed invigorire i suoi versi. La difesa di Roma nel 1849, che offre tanta materia a vera ed alta poesia, ei la fa fare alle antiche coorti e legioni con « le antiche aquile in testa »; e puerilmente osserva che in Roma allora, nel '49, « tutto era antico »

*nuovo era solo il rombo dei cannoni.*

Ed indi narra che, « travolta l'ultima coorte nelle macerie, » un soffio d'ale spalancò le porte di Roma agl'invasori. Da quest'ultima immagine, cioè dal soffio d'ale, parrebbe che per un alto consiglio esso l'eterno Potere avesse rovesciata la

Repubblica romana: ma io forse m'inganno, chè il Poeta ci dice pure che allora allora giungevano dal Tirreno a Roma

*gli avvoltoi neri del suo dì lustrale.*

Ma la miglior prova della mancanza di fantasia creatrice si ha in quest' *Inno,* se ci fermiamo per poco a considerare il modo come vi è disegnato e rappresentato il Mazzini. Sembrami che il poeta non sia riuscito a formarsi un giusto concetto di quel che volle e fece il nostro grande Agitatore; certo è che non seppe ritrarlo qual veramente fu, e neppure rappresentarlo diverso dal vero, ma con un carattere poetico ben determinato e logico. E però il Mazzini in questi versi, dettati per celebrare il centenario della sua nascita, ci appare come una pallida ombra, un fantasma evanescente; ed è un sognatore ignaro d'ogni cosa reale e viva. Sognatore eterno che in periodo cosmico anteriore al nostro erra per il mondo disabitato; poi esce da una nube, si ferma presso l'eterno fuoco di Vesta; indi s'aggira fra gli antichi fantasimi dell'antica Roma. Vede intanto cadere gli eroi del nostro Risorgimento, i quali, non so perchè, cadevano tra Sirio ed Aldebaran, « in mezzo all'universo; » ed egli volge gli occhi al cielo per cercarli. Esule errante ricerca lassù anche la patria fra le nebulose, nella Galassia. E vede Dante che, esule anch'esso, uscito dall'abisso, guardava fiso ciò che a noi non è dato di scorgere. E, a Dante, ei dice di averlo seguito « per l'erte e l'arte vie » al solo fine di dire: *Io sono.* Ed allora anch'egli, come Dante, s'incorona e mitria con un serto, che prende « di su l'altare ch'entro *lui* riluce. » Dopo questo Mazzini, « stando fra le donne ebree, » vede passare Gesù Cristo, con cui dialoghizza. Ma viene al fine « l'immortal notte; » ed egli, pellegrino errante, s'arresta a mezza via « tra i lontanissimi avi, e i non creati. » « A mezza via! » ripete ed esclama l'innografo; e ci fa sapere che esso il Pellegrino era un Profeta; era *Dio senza sette; Roma senza schiavi; l'impero che disfà gl'imperi; l'unità santa che non ha misteri;* e con tutto ciò egli non fu mai; chè era *il sogno.* Ma se egli non fu mai vivo, pure il Pascoli, in virtù delle sue reminiscenze scolastiche, sa come evocarlo.

*. . . . . Uomini, udite:*
*di là del mondo Enea vide futuri*
*sciamar gli sciami delle nostre vite.*

Enea veramente vide fino ad Augusto; ma il nostro poeta aggiunge che dopo Augusto « v'era un mare porporeggiante: » i Cesari; poi v'erano « lunghe file » di Vescovi e Papi, ed infine

*v'era una nube, all'ultimo orizzonte*
*dell'oltremondo, d'altre vite umane.*

Ed in essa nube è « il lavoro di tre millenni; » e vi sono i fanciulli che verranno, e che sono la GIOVINE ITALIA che viene.....,

*E solo allora tu sarai,* MAZZINI!

Così il nostro vate conchiude. Ed io non aggiungo altro, nessun commento; ma mi limito solo a dare un consiglio igienico al mio lettore. Ed il consiglio è, ch'ei, leggendo quest'*Inno secolare,* non voglia fermarsi ad indagarne l'ascoso pensiero, gl'intimi sensi, e, specialmente, non voglia cercar di spiegarne le espressioni metaforiche, le frasi enigmatiche e gl'indovinelli, chè c'è da ammattire.

GIUSEPPE ROMANO-CATANIA.

---

Pubblicando questo limpido e ingegnoso studio del Romano-Catania, l'*Hermes* non può assumere la responsabilità di tutte le idee che l'egregio amico nostro espone. Alcuni amici dell'*Hermes* potrebbero forse dissentire spesso da lui, anche quando più ammirano la vivacità e l'acutezza del critico.

# UNA VISITA DEL GENTILUOMO MALATO

ESSUNO seppe mai il vero nome di colui che tutti chiamavano il Gentiluomo Malato. Non è rimasto di lui, dopo l'improvvisa scomparsa, che il ricordo dei suoi indimenticabili sorrisi ed un ritratto di Sebastiano del Piombo, che lo raffigura nascosto nell'ombra morbida di una pelliccia, con una mano inguantata che ricade giù floscia come quella di un dormente. Qualcuno che lo amò di più — ed io fui tra quei pochissimi — ricorda anche la sua singolare pelle di un pallido giallo trasparente e la leggerezza quasi femminile dei suoi passi e lo smarrimento abituale dei suoi occhi. Amava parlare molto ma nessuno comprendeva tutto ciò che volesse dire e so di alcuni che non *vollero* comprenderlo, perchè le cose che diceva erano troppo orribili.

Era, veramente, un *seminatore di spavento*. La sua presenza dava un colore fantastico alle cose più semplici — quando la sua mano toccava qualche oggetto sembrava che questo entrasse a far parte del mondo dei sogni. I suoi occhi non riflettevano le cose presenti ma delle cose sconosciute e lontane, che quelli ch'eran con lui non vedevano. Nessuno gli chiese mai di che cosa fosse malato e perchè mostrasse di non curare il suo male. Viveva camminando sempre, senza posarsi giorno e notte. Nessuno seppe dove fosse la sua casa; nessuno gli conobbe mai padre o fratelli. Apparve un giorno nella città e dopo alcuni anni un altro giorno scomparve.

La vigilia di questo giorno, di primo mattino, quando appena il cielo cominciava a farsi bianco, venne a svegliarmi nella mia camera. Sentii la soffice carezza del suo guanto sulla mia fronte e lo vidi dinanzi a me, ravvolto nella sua pelliccia, colla sua bocca che portava eternamente il ricordo di un sorriso e i suoi occhi più smarriti del solito. Mi accorsi, dal rossore delle palpebre, che aveva vegliato tutta la notte e doveva aver atteso l'alba con grande ansia perchè le sue mani tremavano e tutto il suo corpo sembrava scosso dalla febbre.

— « Che avete? — gli chiesi — il vostro male vi morde più degli altri giorni? »

— « Il mio male? — rispose — il mio male? Voi credete dunque, come tutti, ch'io *abbia* un male? Che ci sia un male che *sia mio?* Perchè non dire ch'*io sono,* io stesso, *un male?* Non c'è niente che sia mio, intendete? Non c'è niente che mi appartenga! Ma io sono di qualcuno e c'è qualcuno a cui appartengo. »

Ero abituato ai suoi bizzarri discorsi e perciò non gli risposi. Continuai a guardarlo e il mio sguardo doveva essere molto dolce, perchè egli si accostò ancora al mio letto e mi toccò ancora la fronte col suo molle guanto.

— « Non avete nessuna traccia di febbre — proseguì — siete perfettamente sano e tranquillo. Il vostro sangue cammina con calma nelle vostre vene. Posso dunque dirvi qualcosa che forse vi spaventerà, posso dirvi, cioè, chi sono io. Ascoltatemi con attenzione, ve ne prego, perchè forse non potrò dire due volte le stesse cose, ed è pur necessario ch'io le dica almeno una volta. »

Dicendo questo si gettò in una poltrona paonazza accanto al mio letto e seguitò con voce più alta:

— « Io non sono un uomo reale. Non sono un uomo come gli altri, un uomo di ossa e di muscoli, un uomo generato da uomini. Non son nato come i vostri compagni; nessuno mi ha cullato e mi ha spiato crescere; non ho conosciuto né l'inquieta adolescenza né la dolcezza dei legami del sangue. Io sono — e voglio dirlo per quanto, forse, non vorrete credermi — io sono nient' altro che *la figura di un sogno*. Un' immagine di Guglielmo Shakespeare è divenuta per me letteralmente e tragicamente esatta: *io sono della stessa stoffa colla quale son fatti i vostri sogni!* Io esisto perchè c' è *uno* che mi sogna; c' è *uno* che dorme e sogna e mi vede agire e vivere e muovere e in questo momento sogna ch' io dico tutto questo. Quando quest' *uno* ha cominciato a sognarmi io ho cominciato ad esistere; quando si sveglierà io cesserò di esistere. Io sono una sua immaginazione, una sua creazione, un ospite delle sue lunghe fantasie notturne. Il sogno di quest' *uno* è talmente duraturo ed intenso ch' io son divenuto visibile anche agli uomini che vegliano. Ma il mondo della veglia, il mondo della realtà concreta non è il mio. Mi sento a disagio in mezzo alla volgare solidità della vostra esistenza. La mia vita vera è quella che scorre lentamente nell'anima del mio addormentato creatore.

Non crediate ch' io parli per enigmi e per simboli. Quello che vi dico è la verità, tutta la semplice e terribile verità. Cessate dunque dal dilatare le vostre pupille per lo stupore! Non guardatemi più con la vostra aria di pietoso sgomento!

L' essere attore di un sogno non è ciò che mi tormenta di più. Vi sono poeti che hanno detto che la vita degli uomini è l' ombra di un sogno e vi sono filosofi che hanno suggerito che la realtà tutta è un' allucinazione. Io sono invece perseguitato da un' altra idea: *chi è colui che mi sogna?* chi è quest'*uno,* quest' essere ignoto ch' io non conosco e di cui sono la proprietà, che m' ha fatto sorgere ad un tratto dal buio del suo cervello stanco e che al suo risveglio mi spengerà ad un tratto, come una fiamma a un improvviso soffio? Quanti giorni ho pensato a questo mio padrone che dorme, a questo mio creatore occupato dallo scorrere della mia effimera vita! Certo che dev' essere grande e potente; un essere per il quale i nostri anni sono minuti, e che può vivere tutta la vita di un uomo in una delle sue ore e la storia dell'umanità in una delle sue notti. I suoi sogni debbono essere così vivi e forti e profondi da proiettare al di fuori le immagini, in modo da farle parere cose reali. Forse il mondo intero non è che il prodotto perpetuamente variabile di un incrociarsi di sogni di esseri simili a lui. Ma non voglio troppo generalizzare. Lasciamo le metafisiche agli imprudenti! Basta a me la tremenda sicurezza di essere io l'immaginaria creatura di un enorme sognatore.

Chi è dunque costui? Questa è la domanda che mi agita da lunghissimo tempo, fin da quando ho scoperto la materia di cui son fatto. Voi capite bene l'importanza di questo problema per me. Dalla risposta ch' io poteva darne dipendeva tutto il mio destino. I personaggi dei sogni godono di un' assai larga libertà e perciò la mia vita non era del tutto determinata dalla mia origine, ma era in gran parte in mio arbitrio. Ma bisognava ch' io sapessi chi era il mio sognatore per scegliere lo stile della mia vita. Nei primi tempi ero spaventato dal pensiero che poteva bastare la più piccola cosa per svegliarlo, cioè per annien-

tarmi. Un grido, un rumore, un soffio poteva ad un tratto calarmi nel nulla. Io tenevo allora alla vita e perciò mi torturavo vanamente per indovinare quali fossero i gusti e le passioni del mio ignoto posseditore; per dare alla mia esistenza quelle attitudini e quelle forme che potessero essergli care. Tremavo ogni istante all'idea di commettere qualche cosa che potesse offenderlo, spaventarlo e perciò svegliarlo. Immaginai per qualche tempo ch' egli fosse una specie di occulta divinità evangelica e perciò m'industriai di menare la più virtuosa e santa vita del mondo. Qualche giorno invece pensavo che fosse un qualche eroe pagano e allora m'incoronavo colle larghe foglie della vite e cantavo degl'inni da ubriaco e danzavo colle fredde ninfe nelle radure delle foreste. Credetti perfino, una volta, di far parte del sogno di qualche sublime saggio, che la sua potenza avesse condotto a vivere in un superiore mondo spirituale, e allora passai lunghe notti vegliando sopra i numeri delle stelle e sopra le misure del mondo e la composizione degli esseri vivi.

Ma finalmente fui stanco e umiliato pensando di dover servire di spettacolo a questo padrone sconosciuto e inconoscibile; mi accorsi che questa finzione di vita non valeva tanta bassezza e tanta adulatrice viltà. Desiderai allora ardentemente ciò che prima mi faceva orrore, cioè il suo risveglio. Mi sforzai di riempire la mia vita di cose così orride da farlo destare e balzare per lo spavento. E tutto ho tentato per giungere al riposo dell'annientamento; tutto ho messo in opera per interrompere questa triste commedia della mia vita apparente, per distruggere questa ridicola larva di vita che mi fa simile agli uomini!

Nessun delitto mi fu alieno; nessuna nefandezza mi fu ignota; da nessun terrore mi ritrassi. Uccisi con raffinate torture dei vecchi innocenti; avvelenai le acque d'intere città; incendiai nello stesso tempo le capigliature di una folla di giovani donne; sbranai coi miei denti, resi selvaggi dalla volontà di annientamento, tutti i fanciulli che trovai soli sul mio cammino. La notte cercai la compagnia dei mostri giganteschi, neri, sibilanti, che gli uomini non conoscono più; presi parte a incredibili imprese di gnomi, d'incubi, di coboldi, di fantasmi; mi precipitai dall'alto di un monte in una valle nuda e sconvolta, circondata da caverne piene di bianche ossa; e le fattucchiere m'insegnarono quei loro urli di belve desolate che fanno rabbrividire nella notte anche i più forti. Ma sembra che colui che mi sogna non s'impaurisca di quello che fa paura a voialtri uomini. O egli gode alla vista di ciò che v'è di più orribile, oppure non se ne cura e non se ne spaventa. Finora non son riuscito a svegliarlo e debbo ancor trascinare questa ignobile vita, servile e irreale.

Chi mi libererà dunque dal mio sognatore? Quando spunterà l'alba che lo chiamerà alla sua opera? Quando suonerà la campana, quando canterà il gallo, quando echeggierà la voce che deve svegliarlo? Io attendo da tanto tempo la mia liberazione! Attendo con tanto desiderio la fine di questo sciocco sogno nel quale fo una parte così monotona!

Quello ch'io faccio in questo momento è l'ultimo tentativo. Io dico al mio sognatore ch'io sono un sogno; io voglio ch'egli sogni di sognare. È una cosa che accade anche agli uomini, non è vero? E accade allora che si sveglino quando si accorgono di sognare? Per questo son venuto da voi e per questo vi ho detto tutto ciò e vorrei che colui che m'ha creato si accorgesse in questo momento ch'io non esisto come uomo reale e nell'istante medesimo finirei d'esistere anche come immagine irreale. Credete che riuscirò? Credete che a forza di ripeterlo e

di gridarlo riescirò a svegliare di soprassalto il mio invisibile proprietario? »

E pronunciando queste parole il Gentiluomo Malato si agitava sulla poltrona, si toglieva e si rimetteva il guanto della mano sinistra e mi guardava con occhi sempre più smarriti. Pareva che attendesse da un momento all'altro qualcosa di meraviglioso e di pauroso. La sua faccia prendeva delle espressioni da agonizzante. Fissava di tanto in tanto il suo corpo come se aspettasse di vederlo dissolvere e si accarezzava nervosamente l'umida fronte.

— « Voi credete tutto questo non è vero? — riprese egli — sentite che non mentisco? Ma perchè non poter sparire, perchè non esser libero di finire? Sarei forse parte di un sogno che non finirà mai? il sogno di un eterno dormente, di un eterno sognatore? Scacciate dunque da me questa orribile idea! Consolatemi un poco; suggeritemi qualche strattagemma, qualche intrigo, qualche frode che mi sopprima! Ve lo chiedo con tutta l'anima. Non avete dunque pietà di questo stanco e annoiato spettro? »

E siccome continuavo a tacere egli mi guardò ancora una volta e s'alzò in piedi. Mi sembrò allora assai più alto di prima e osservai ancora una volta la sua pelle un poco diafana. Si vedeva che soffriva enormemente. Il suo corpo era tutto agitato: sembrava un animale che cerchi di svincolarsi da qualche rete. La dolce mano inguantata strinse la mia e fu l'ultima volta. Mormorando qualcosa a bassa voce egli uscì dalla mia camera e *uno* solo l'ha visto dopo quell'ora.

Giovanni Papini.

# PER UNA FACILE ADORAZIONE

Io dichiaro di prendere oggi la parola contro l'opinione dei più serenamente quanto mi è possibile e senza astio o livore. Io non porto odio ad Ermete Novelli: io l'amo in talune sue interpretazioni e vorrei vederlo sempre libero dal ricercare ciò che non è arte pura o severa linea estetica. Ma per Ermete Novelli si ha un feticismo cieco ed un' ammirazione sconfinata, che hanno contribuito incredibilmente alla formazione di quel suo repertorio speciale ibrido e mancante. Non si dovrebbe né si potrebbe, a rigore d'arte, sopportare che colui che crea *Shylock* con così severa linea artistica e con tale senso squisitamente shakespeariano, scendesse nella scurrilità e nella bassezza di taluni monologhi o nella pagliaccesca interpretazione di *Telemaco il disordinato*. È per questo che io nego addirittura ad Emete Novelli il titolo di artista; artista è colui che conosce che cosa è arte e ne segue l'indirizzo austero: l'arte drammatica non deve concedersi facilmente alle contorsioni dei *clowns* ed alle smorfie della stenterellata. Bisogna non cedere e guardare diritti dinanzi a sè. Mi si obietta: l' ecceltismo del Novelli è una prova maggiore della sua abilità. E sta bene. Si può essere ecclettici artisticamente però: io so di taluni artisti della nostra scena di prosa che sanno meravigliosamente piegare le loro facoltà egualmente al dramma ed alla commedia, alla tragedia ed alla farsa: io ho ascoltato nei suoi ultimi bagliori quel semplice e squisito Belli-Blanes che riusciva a far ridere ed a far piangere, mantenendosi nella sua forma corretta e non cedendo mai d' un passo nell' antiestetico e nel comune: ho ascoltato Ermete Zacconi ugualmente grande nel serio e nel comico; e quelle soavi creature moderne che sono Irma ed Emma Gramatica tengono con somma arte nel loro repertorio drammi e satire, ma questi artisti ch'io ho rammentati non rinunziano punto al loro sogno artistico, pur dividendo la loro versatilità in un repertorio molto disparato.

È molto spiacevole e deve essere grandemente deplorato che il pubblico non senta questo e non si rivolti dinanzi a certe transizioni imperdonabili: io non capisco come si possa seriamente discutere ed approvare chi non sa tenere fermamente e recisamente il suo posto.

L' arte è una così alta sensazione che si porta con sè dalla culla e che non si può inoculare a chi non sà ascoltarla. La finzione teatrale è il porsi in uno stato d'animo e di pensiero interamente artificiale; ma deve essere

una cosa incosciente; così come deve essere incosciente l'opera dell'artefice: guai a colui che sforzerà la propria mente e cercherà l'eccitamento e la febbre della creazione con artifizii e con lenocinii! Nella nostra scena di prosa, abbiamo attualmente una turba di uomini cui il falso e l'artificioso è completamente ignoto, che sul palcoscenico portano le stesse passioni e le stesse azioni che animano i loro fratelli lontani che nell'isola fertile vivono sulla gleba feconda. E si considera la compagnia del miracolo quasi soltanto come una curiosità e come una forma patologica! Ma quando sono condotte verso la sala teatrale le raffinatamente depravate commedie francesi o i monologhi insulsi, si dimenticano del tutto le visioni violente e grandi e si arriva a gridare *osanna!* per una smorfia pronti forse anche al *crucifige!* dinanzi ad una manifestazione di vita palpitante.

In un giorno recente, io ho ascoltata una dama di non dubbia superiorità intellettuale che dinanzi ad Ermete Novelli dimenticava perfino Ermete Zacconi e forse appunto anche Giovanni Grasso. Più che il repertorio nel Novelli va condannata la forma: egli è un verista accademico, mi si perdoni la sacrilega espressione: *un sovrano filodrammatico*. Si possono recitare con correttezza commedie false, drammi borghesi e farse scurrili; Belli-Blanes, ch'io rammentavo sopra, conosceva quest'arte da maestro; il Novelli, che è stato un suo compagno antico, non è riuscito ad imparare questa sfumatura e questa inezia che lo ripiombano nel basso. Pure mancando della forma, potrebbe supplirvi con un senso d'arte e di spontaneità simile a quello che anima i comici di Giovanni Grasso; ma di questo invece gli è stata avara la natura.

Bisognerebbe ch'egli sapesse sottoporsi ad un regime severo e rigido di autocritica inflessibile; che cedesse nel repertorio: che non ricercasse se non opere teatrali che nella forma rigida dell'arte fossero comprese: egli non è di quella scuola sublime che ci ha data Eleonora Duse: egli è l'interprete nudo e crudo; ai suoi personaggi non riesce a dare l'impronta della sua anima e del suo pensiero: egli è semplicemente un buon attore: non un buon artista; e la differenza, che sembra piccola, è invece enorme. E dopo che avesse vagliato e raddrizzato il suo repertorio, egli dovrebbe rinunziare a tutte le cantilene, ai sorrisetti inutili, alle smorzature volute; ai trilli melodrammatici, al ripetere sette o otto volte in un tono diverso la stessa parola; insomma a tutte le molteplici forme di vecchia scuola che si indugiano nella sua recitazione.

Soltanto a prezzo di questi sacrifizii, io credo, potrebbero emergere, giganteggiare ed affermarsi, le molte doti, che non sono nè piccole nè disprezzabili, nè comuni, di Ermete Novelli e con giustizia allora egli potrebbe avere quel posto che la facile adorazione del pubblico gli ha voluto decretare.

*Firenze - decembre 1905.*

NELLO PUCCIONI.

## *L'ultimo volume del Pastonchi.* *

Il Pastonchi non ha preso la scorcitoia per afferrare alla lesta il palio poetico: ha fatto e va tuttavia facendo opera di critico, che è cosa pericolosissima. Aggiungete che è un critico irritante, perchè non si contenta di condannare in contumacia il suo imputato, ma lo afferra delicatamente per l'orecchio, lo trascina con una certa cera che lascia poco a sperare fin sul luogo del crimine, e, spampanato il libercolo dov'egli aveva sacrificato alle Pieridi, gli segna a dito quel tal verso floscio o quella tale strofe sgangherata e lì te lo scapacciona fitto fitto finchè il disgraziato guaisca promettendo di non farlo più, come un cagnolino a cui si strofina abbondantemente il muso proprio su quel luogo dove ha fatto qualche cosa che la decenza vieterebbe di fare. Per uscir di metafora, il Pastonchi non si ferma ai giudizi generici; non loda (che gli capita assai di rado) né condanna pontificalmente senza motivazioni, ma si diverte a tormentare i miserelli punzecchiandoli col versicolo, con la paroletta, con la rimarella, quasi con l'aria tra burbera e ironica di chi dicesse: — Vi pare ch'io l'abbia letto con attenzione il vostro libro? e non vi pare d'aver fatto un bel capo di lavoro? — Perchè, bisogna dire la verità, il Pastonchi non è né indulgente né pietoso: anzi in un certo cenacolo letterario lo sentii chiamare *la suocera dei poeti.* Ha sempre in mano la sua inesorabile spada per farla pesare sul tentennante bilancino della critica; e quando ha dosato con le giuste proporzioni una sua cartuccia di male parole — sempre ben meritate e quasi sempre meglio meritate — non chiede il permesso e nemmeno si sberretta prima di farla esplodere davanti a un grand'uomo canonizzato o al vitello aureo del quarto d'ora. Ricordo un suo recente articolo sulla successione al Carducci, che lessi non senza commozione, perchè, se il coraggio è commovente nelle piene e nei naufragi, è anche più commovente nella critica letteraria.

S'intende che — tolto un poco di turbolenta notorietà — il Pastonchi non s'è avvantaggiato da questa sua altezzosa lealtà nel malmenare i confratelli. È notissimo che in Italia ciascheduno fra i mille vati è lettore e giudice inappellabile degli altri novecento e novantanove, e che i nuovi poeti non sono consacrati dall'opinione pubblica ma dalla tollerante acquiescenza del sinedrio. Perciò tutte le volte che il Pastonchi decapita un poeta, fa uscire dalle sue ossa un vendicatore sotto forma di critico o, che è più semplice, di maldicente. Non è che dicano costoro il Pastonchi essere uno sciocco perchè li ha memorabilmente tartassati; ma anzi: — Pastonchi? è un critico finissimo, un critico profondo, un vero critico. Grugliasco? è la residenza del giudice, anzi del boia di Apollo. Ma è un critico, ecco; e nient'altro. Non vedete com'è sottile, insinuante, diabolico? come fila il ragionamento? Non lo vedete che sguiscia fra le nostre insidie prosodiche meglio

* *Sul limite dell'Ombra* - versi di **Francesco Pastonchi**, R. STREGLIO ed. 1905.

di un pesciolino fra le maglie troppo larghe e che permea come un tarlo fra verso e verso masticando e polverizzando le strofe che avevamo verniciate con lo splendore della vacuità? Sa ragionare, sa riflettere, è un critico; dunque non è un poeta. Non si può essere poeti e critici insieme. — Certo: sarebbe troppa grazia. O l'uno o l'altro. Chi è poeta non può essere critico; come chi gode uno stipendio non può farsi deputato. Avete mai conosciuto uno che sapesse camminar bene e nuotar meglio? È egli possibile che uno sappia ragionare ed immaginare? Il cervello è un poderetto che non patisce più d'una ipoteca; il poeta quando depone la chitarra, deve far la parte dell'ebete e sonarsi la musica sul labbro; ed oggi è proprio l'epoca che all'alunno delle Muse non si conceda riposo dai versi sciolti altro che in un poema di ottave né si conceda riposo dai poemi d'ottave altro che nelle epistole in versi sciolti — come ha fatto in tutta la sua vita gloriosa il cigno catanese Mario Rapisardi.

Certo il Pastonchi è venuto salendo con certa lentezza, non solo per cause estrinseche, ma per la propria qualità della *sua vena*, che non zampilla fuori con impeto da reprimere ed anzi se ne cola silenziosamente fra i meandri dello spirito per procedere in luce con l'ausilio di uno studio tenace e di una volontà perspicace. Ciò che non toglie pregio alla sua arte, non essendo detto che l'acqua di fonte abbia a sgorgar sempre più limpida di quella che s'alza dai pozzi artesiani: Ci sono poeti grandi che debbono infrenare il loro estro ed altri appena meno grandi che debbono scavare in sé stessi come entro l'opacità di una miniera doviziosa. È di questi il Pastonchi, che fornisce la sua via con passo, sebben lento, sicuro; e se col *Belfonte* si accaparra cento anime amiche — non son poche, se il Manzoni si contentava di venticinque — ne conquista mille con questo libro ch'è intitolato all'ombra che dilegua ed al sole che avanza. Poteva già prima a quelli che non trovavano in lui schiettezza di temperamento opporre un suo personal tipo di sonetto, nodoso e robusto, accigliato anche, ma incrollabilmente seduto come una bella sfinge concettosa sulle sue quattro strofiche zampe. Ed ora, quante altre virtù son venute in maggior luce!

Il Pastonchi ha un'anima egregiamente classica, amica della serenità e della cosciente precisione, nel pensare e nel dire. Esprime, come vede, senza esitare; e predilige le forme compatte e le misure pari, a scapito magari dell'impeto, ma con grande guadagno di quella marmorea chiarezza che gli sta tanto a cuore. Non gli piace di vagabondare scarmigliato pei gioghi di Parnaso; anzi ha sempre la sua cravatta a posto, pur quando piange, e costringe tutte le onde del suo sentimento sotto la ferrea legge dell'antica rima, fedele a quella sua intransigente nimistà verso i ritmi liberi, che lo aiuta poeta sebben critico lo fa qualche volta travedere.

Ecco una giovinetta che coglie mirtilli sulle balze alpine:

> Mattutina pei greppi tu coglievi
> Questi frutti al sonar de l'acque alpine,
> E sopra era silenzio di nevi,
> Pure, azzurrine;
> Ma più pura splendea nell'occhio intento
> L'anima, né pensosa né presaga
> Dell'offerta e del premio, sì del lento
> Cogliere paga.

Mi son guardato dall'alterare l'ortografia di queste saffiche, che è pur significativa — in tanta smania di novità — per la rinnovata maiuscola all'inizio di

ogni verso, la quale erà del resto doverosa per un poeta scrupolosamente tradizionale e, più che mai, in un' ode che s'apre quasi parinianamente:

> Più d'un sorriso femminil che aspetta
> Il compenso d'un inno, e più che il suono
> Di studiati plausi, o giovinetta,
> Caro è il tuo dono.

Ed eccovi, se chiedete qualche altro alito di frescura, *un mattino di Marzo:*

> L'esili ombre dei rami senza foglie
> Dolcemente inazzurrano la terra
> Umida per la pioggia mattutina.

Eccovi l' *Opera*, ove

> Scapitozzano e parlano, accosciati
> Ciascuno sul suo gelso, i due villani
> Sotto il limpido azzurro in faccia ai monti
> Abbaglianti di nevi;

e *Ottobre:*

> Ottobre ha una cara anima pensosa
> Che gli sorride fra le ciglia d'oro,
> Ma sentendo partirsi un sol canoro
> Talor vorrebbe piangere e non osa;

e la *Canzone dei fieni*, così agreste di sapore, fin nel suo franco e rozzo piglio campagnolo:

> Ohi là, ohi là, villano:
> Bella stagion è questa.

Il millenne cespuglio dell' ecloga offre dunque una nuova manata di fresche bacche; e le cose della natura a me pare, o m'inganno, sian quelle che più candidamente si specchiano nel fonte Bandusio della strofe pastonchiana. Strofe davvero più limpida del vetro, sebbene parrebbe trattar male un critico che ai suoi poeti non risparmia crudeli sottigliezze inquisitorie chi gli nascondesse le levissime ombre che passano qua e là sullo specchio del suo verso. Si tratta ora d'una frase ambigua, come *le giovanili ansie che s'animano;* ora di un errore di simmetria, come là dove descrive

> un orto che april di corolle
> E' autunno riempie di doni

contro l'aspettazione del lettore, che vorrebbe i *frutti* dopo le *corolle* e le *promesse* prima dei *doni;* infine — ma rarissimo — di qualche verso d'incerto suono, come è quel

> Gioviale padre e ospite cortese

(detto, ahimè!, di Giuseppe Giacosa) che devesi o rattrappire in una sinizesi che ai nostri giusti disdice o fiaccamente accentuare, se non si vuole ridurre a perfezione con una semplicissima aferesi:

> Giovial padre e ospite cortese.

Dalle lodi per i pastelli georgici — tratteggiati senza gran che di sfondi e di chiaroscuri ma con energica delicatezza di contorni — si potrebbe arguire che il Pastonchi riesce men bene, là dove esprime sentimenti immediati del suo spirito, alzandosi a una poesia più direttamente soggettiva. Egli ha come tutti i poeti — proprio da quando s' è gridato più forte: *l'arte per l'arte* — un suo vangelo morale da annunziare in rima:

> Gioire, soffrire! che importa?
> Ma vivere intensa la corta
> Giornata conviene a chi sa.
> . . . .

Vincerà sol chi dolora.

. . . . .

Scendiamo in noi, cerchiamo senza fronda
Vana, senza pudica ombra di veli,
Con una verità fatta d'asprezza,
Di conoscere in noi l'anima prima
E obbedirla: son questi li evangeli.

Non importa che questi evangeli non li abbia escogitati egli primo: importa sì che nel cantarli egli non sempre trovi una voce squillante di novità. Bisognerà ricordare *Monreale:*

Amar! Dire al mondo « sei mio! »
Costringer tutta la vita
Contro il petto anelante!

o quei versi *a una donna:*

Lasciami. Non darmi tristezze
Di lento abbandono, carezze
Mentite: la tua carità?

*Agnosco veteris...;* e non sono soli questi i vestigi di un'antica fiamma, che devastò il cervello di tutti i giovani scrittori d'Italia e cova ancora nella cenere, anche se si strepita contro il nome altre volte adorato (e si strepita, un po', per persuader noi stessi di averne al tutto raschiate le sillabe dai nostri altari spirituali). Il che non vuol dire che difettino al Pastonchi profonde e rapide espressioni di sentimenti *suoi*, com' è in queste *Parole:*

Parole sentii sul mio cuore,
Alate d'amore,
Passare come aquile.

Ma sempre ove è l'ala è l'artiglio.
E il cuore vermiglio
Tremò fra le lacrime;

o in una quartina:

È l'ora che il vinto si adagia,
Si affonda in un torpido stagno
E invoca la Morte randagia
Che venga a troncare il suo lagno,

dove brilla un epiteto, *randagia* che basterebbe a coronare di bellezza, non che una lirica, un intero canto di poema.

Resterebbe forse qualche adito a dubbio nei più severi, se sulla fine del volume (né sappiamo se dovuto ad arte o al caso l'opportunissima collocazione) non s'aprisse ad un volo alto e solenne l'inno *in morte di un violinista*, il quale ha tal forza di commozione da far rabbrividire la schiena del più coriaceo fra gli Aristarchi e splende di così assoluta bellezza che, contro ogni buona volontà, non mi vien fatto di citarne una od un paio di strofe, scompagnandole dall' austera simmetria dell' insieme.

Quest' inno illumina come un lampo tutto quanto c' è di nebbioso e d'incerto ancora nella poesia del Pastonchi, e fa presagire cose anche più alte. E quando il poeta esalta nel suo *Congedo* la sua volontà di cantare

o traggan le folle
Innumeri a udir*lo*, che han sete
Di musiche come chi miete
D' un murmure fresco di polle;

O venga e *l'* ascolti uno solo,
Remoto dagli altri, selvaggio,
Come nelle notti di maggio
Si ascolta cantar l' usignolo;

non v'è nessuno, pur che abbia letto non *invita Minerva* la saffica funebre, che non speri a sé stesso la gioia d'essere quell'*uno solo, remoto degli altri,* capace d'ascoltare con gratitudine il nuovo canto promesso.

G. A. Borgese

## *Le prose scelte del d' Annunzio.*

Uno scrittore grande appare sull'orizzonte artistico di una grande nazione: subito l'attenzione di tutti si rivolge a questa inattesa figura con avidità straordinaria, e l'opera sua viene non tanto gustata quanto divorata con furia. Nell'impeto subitaneo la gente si urta, si malmena, s'azzuffa, s'ingiuria a sangue; la luce che illumina il mondo dal nuovo orizzonte, traversa coi suoi fasci chiari un ignobile bulicame di individui in gazzarra, in foia, in rissa, in gualdana. Ad ogni nuovo getto della luminosa fontana, si inviperiscono novamente le genti e riaprono la pugna, rinnovasi la gazzarra, riprendono lena le risse. Poi, stanchi e spossati dal gran menar di mano e dal continuo vociare, tutti s'accasciano per terra storditi, stanchi nauseati, disfatti, sonnolenti.

Qualche cosa di simile è avvenuto per l'opera di Gabriele d'Annunzio; specialmente per l'opera sua di prosa. Le sue novelle ed i suoi romanzi sono stati avidamente letti da tutti gli italici buongustai, poi gli uni li hanno impugnati come vessilli di ordinamenti morali sovvertitori e ribelli, altri li hanno per questa stessa ragione ricoperti di sozzura e velenosamente combattuti.

In generale, non sono stati capiti; io credo che spesso e volentieri la loro appariscenza esteriore abbia sviato lo sguardo degli spiriti grossolani, i quali si fermavano alle più grasse interpretazioni di rappresentazioni ben diversamente scaturite e costrutte, senza mirare alla fresca verginità del loro succo interiore. Spiriti, questi, incapaci di trovare, oltre la pelurie del mallo, la solidità del guscio ben levigato e la tenera soavità della mandorla. E non di rado la gente dava addosso alle opere dell'artista, illudendosi di combattere appunto quegli spiriti ignavi cui non poteva pensare senz'odio.

Ho piacere che Gabriele d'Annunzio e i fratelli Treves abbiano composto in bel volume i punti più salienti dell'arte prosastica del romanziere del *Fuoco*, allontanando dagli sguardi indiscreti la « perigliosa materia ». Coloro i quali eran deviati nell'esame, nel giudizio, nel gusto della prosa dannunziana per via del gran vociare d'una moltitudine miope e sorda, possono così penetrarne lo stile senza incappare in inutili ostacoli; possono abbracciare in un ampio sguardo sereno il larghissimo frumento che il poeta della prosa nostra ha in vent'anni mietuto; possono trovare in cotest'anima, troppo a lungo gabellata per oziosa e languiscente dai suoi medesimi ammiratori, qualche grido d'incitamento, qualche conforto di fede, qualche augurio di futura grandezza.

Chi ha proclamato il bisogno di cercare nel cotidiano sforzo una ragione eroica di vivere, è ben altro che una cicala melodiosa, che un annunziatore di inutili voluttà. Tutto consiste nel saper vedere il limite ove la cicala canora sparisce, ed incomincia la salamandra di fiamma, che non vive se non nella fiamma e per la fiamma, sempre in grande attività di fulgore e d'ardore, figlia del fuoco e maestra del fuoco.

M. M.

## Il “ Santo „ di Antonio Fogazzaro.

Riappaion nel *Santo* dalle due opere che l'han preceduto, *Piccolo Mondo antico* e *Piccolo Mondo moderno,* personaggi ed idee: e nell'atto della composizione l'autore più fu occupato di queste che non di quelli; e desidera ora che egual preferenza abbia il pubblico nell'atto del leggere, come egli stesso ha dichiarato, se non erro, in una recente conversazione ad Eduardo Rod. Non credo che il lettore abbia ad inclinare verso il desiderio dell'autore. Che se il Fogazzaro avesse avuto a svolgere secondo logica idee, e non a creare secondo bellezza personaggi, avrebbe potuto e, per non ammollirsi di vecchia tabe retorica, avrebbe dovuto comporre un trattato, diffondere opuscoli come dicono di propaganda, pronunziare discorsi, stampare articoli su per i giornali, e, alle brutte, muovere interpellanze ai ministri nell'aula del Senato. Ma come egli invece ha animato della sua più intima forza fantastica creature di vita non può ora appena nate rinnegarle come si depositano negli orfanotrofi i figli adulterini: sarebbe una confessione di nessuna serietà dell'arte sua. Il « *Santo* », romanzo è; e come romanzo cioè come opera d'arte ha da esser considerato: e da questo convincimento muoviamo nel far, non una disamina completa del libro, che sarebbe cosa lunga, ma qualche nota e osservazione sulla origine e costituzione della figura primaria.

La ragion d'essere dell'opera è in questa proposizione di una chiara semplicità: « La Chiesa Cattolica non è oggi quale dovrebbe essere: a ricondurla in istato di Verità e di Giustizia — appar necessaria l'opera e l'insegnamento di un Santo. » Lo dichiara a pagina 63 un interlocutore fra i convenuti in casa Lewa. « *Sono gli individui i Messia che fanno progredire la scienza e la religione. Vi è un Santo tra voi? oppure sapete dove prenderlo? Prendetelo e mandatelo avanti.* » Per l'autore dunque prima necessità era immaginare e rappresentarsi questa figura di apostolo nuovo. Ora, ai suoi occhi d'uomo di fede, rispettoso e, più ancora, come è proprio degli intelletti latini se anche non puri d'ogni contaminazione barbarica, amoroso delle forme tradizionali nella gerarchia e nella leggenda, per necessità di naturale e di coltura, per inclinazione d'animo e di mente, il Santo assunse di subito la parvenza e si condusse in condizioni di vita antichissime e gloriose nel Cattolicesimo. Le macerazioni e gli stenti, la solitudine beata che è sola beatitudine all'uomo, il claustro e la caverna, l'oratorio e la selva, furono le vicissitudini e gli abitacoli spontaneamente ricorrenti nella vita del Santo nuovo dalla vita degli antichissimi suoi fratelli gloriosi.

E oltre le attitudini del corpo, anche ne assunse di simili alle vecchie ne la preghiera e nel governo dell'anima. Cosicchè le veglie notturne migliori al raccoglimento, il crudele ammortamento dei sensi in talune ore rese terribili dal sospetto del Demonio e del peccato, in talune altre la commistione non pure spirituale e di amore, ma corporale e sensoria colle energie della Terra, la candida fiducia nelle piccole coincidenze e casualità per la rivelazione della volontà divina, il lavoro manuale esercitato con dolcezza e semplicità attorno le umili piante e i frutti dell'orticello, ristoratore e serenatore dopo i travagli dello spirito, ci parvero naturalmente comporre la varietà dell'esistenza al converso di Santa Scolastica, e al giardiniere di Villa Mayda.

Ora da tali atteggiamenti e vicende principalmente derivano al personaggio forza e consistenza estetica: già che per i modi della vita, non per l'essenza del pensiero considerato come pura astrazione, egli può rilevarsi e muoversi

energicamente a i nostri occhi tanto da produrre in noi uno spettacolo di bellezza. Sì che un critico, Enrico Corradini, ben poteva scrivere che nella preghiera notturna di Benedetto sul monte scompare ogni importanza dell'elemento cristiano; e si potrebbe senza danno d'arte a Benedetto sostituire uno storico od un eroe, la pura immagine estetica risultando dalla visione creataci dall'autore, dell'uomo solo meditante e sofferente, sulle alture, sotto le stelle.

Favorito in tal modo Antonio Fogazzaro ha potuto senza che noi ne sentiamo l'anacronimo attribuire al suo personaggio modi di vita che furono propri e caratteristici d'altri uomini in altri tempi, facendoli sorgere da necessità di spirito diversissime da quelle onde per primo furon generati. Ben possono per esempio esser dissimili e anche opposte le cause che spinsero Francesco d'Assisi e Piero Maironi ad uscir dal mondo; e poi a maturare nella solitudine operosa di preghiere il proprio pensiero; e poi a far noto questo lor pensiero e chiederne l'approvazione dalla Santità del Pontefice; gli atti essendo simili, tal volta uguali, possono manifestarsi in simili uguali forme esterne.

Così avviene che veramente in talune pagine del libro, nell'errore e nello stordimento per la foresta sotto il temporale, nell'incontro al Sacro Speco con l'amante, delicatissima amatrice, nel portamento e nelle parole che Benedetto ha al cospetto del Santo Padre, nel sermone ai discepoli sul punto della morte, il nuovo Santo ci appar fratello legittimo di tanti altri che conoscemmo prodigiosamente viventi nelle tele dei pittori e dalle pagine degli agiografi: e se minor fratello ci sembra, di ciò è causa la minore arte dello scrittore, che non agguaglia quella degli antichi narratori di Sante Vite sulle tavole e sulle carte.

Antonio Fogazzaro ha dunque in alcune parti del suo libro dotato di non volgare bellezza la figura del suo Santo: ma tale sforzo costituisce solo una parte di quello che abbiam veduto esser l'assunto del romanzo: egli ha poi da mostrare per quali modi questo Santo che egli ha foggiato con amore e vigoria, riconduca a stato di verità e giustizia la Chiesa decaduta.

Ed egli trae allora bruscamente Benedetto da Jenne a Roma, dalla solitudine nel turbine del mondo, dalla ricca e fervida forma della vita leggendaria, alla volgarità della più meschina vita contemporanea: svolge e intensifica in questo secondo momento della figurazione del suo eroe quell'elemento di modernità di cui finora non c'eravamo accorti, poichè abbiam riconosciuto non aver contribuito a comporre la forte e salda ossatura del Santo.

Ed i passaggi son bruschi; il sogno magnifico suscitato in noi si dilegua miseramente; e la stessa cruda impressione ci ferisce comicamente così quando dall'abbracciamento delle erbe e dalla lavanda mattutina nell'Aniene, in cui vive un alito di poesia evangelica (chi non ricorda la puerizia di S. Giovanni e il Battista sul Giordano nelle leggende sacre?) Benedetto passa a fare un mediocre sermone ad alcuni giovani, congiurati carbonari in ritardo, mentre alcune signore insipidette e frivole ascoltano e si dolgon poi di non aver veduto dal buco della serratura; come quando a Jenne per comando superiore il Santo lascia la tonaca di Cónverso Benedettino e veste un ridicolo stifelius provinciale, prestatogli, che non sta a suo dosso.

L'abito faceva il monaco; per i caratteristici modi della sua vita egli ci appariva un Santo e per i miracoli che il popolo credeva facesse — ora egli è un altro; è la terza o quarta incarnazione di quel mutevole Piero Maironi che non riusciamo a traverso due romanzi a cogliere in un'attitudine e in una fase del suo svolgi-

mento che sia duratura: che, quando abbiam visione di ciò che egli è e vorria per sempre essere, muore.

E se prima egli si confondeva nella nostra simpatia con una schiera meravigliosa di uomini vittoriosi per bellezza della morte, ora egli si confonde nella nostra indifferenza con una vastissima schiera di piccoli uomini che pullulano in ogni partito militante in politica, nè son diversi perchè si qualificano con diversi nomi.

In tal modo la unità del personaggio non si compone: e gli sforzi che l'autore fa, nella scelta e nell'adattamento dei particolari per dissimulare questa che è deficienza dell'organismo fantastico di tutta l'opera, riescono per contrario ad acuire in noi l'impressione che ci coglie, di disgregamento, disunitezza, contradizione.

Tenta il Fogazzaro di rendere più vecchio il moderno come ha tentato di far qualche novità d'aspetto all'antico: e come mette a canto al Benedetto di Jenne e di Santa Scolastica Giovanni Selva che ha simili idee e diversissima vita; — al Benedetto di Roma attribuisce nel parlare e nel pensare abitudini conventuali: cosicchè per esempio nella scena ove narra e rappresenta il colloquio fra Piero Maironi (a Palazzo Braschi non si è teneri coi cambiamenti di Stato civile) e le due eccellenze degli interni la parola del Santo ha sapore di sacrestia e di pergamo e un poco il tanfo dell'incenso stantìo; un po' il tono, se non il colore, di quella che incomparabile d'accensione spirituale, di misura signorile, di finissima giustezza, suonò dal labbro di fra Cristoforo contro alla ghigna di Don Rodrigo. E l'effetto è goffaggine.

L'autore, forse come io accennavo più su, ha avuto coscienza di tal disquilibrio, scontinuità, disunione: e non avvedendosi o non avendo il coraggio di confessarsi che dalle fondamenta l'organismo del personaggio era errato, ha creduto trovar buon rimedio nell'attenuare i punti più delicati e perciò più contraddittori. L'umiltà cristiana del protagonista sembra talvolta che origini la timidità estetica dell'autore. Come l'inferno di buone intenzioni, il suo cervello è pieno di buoni motivi: ma accennatili sembra quasi abbia timore di svolgerli e li abbandona: ne risulta un senso di sterilità di sforzo continui. Non è vero, come è stato scritto, che egli manchi della facoltà di costruire robusta una sua frase e dare impeto di volo a un suo periodo: si legga la pagina 178. Egli sembra piuttosto aver paura di lanciare ampia, respirante la sua prosa: sembra aver paura che la bellezza d'un grido alto librato verso il cielo dichiari al mondo un suo peccato d'orgoglio. Egli perciò si tien basso alle piccole cose, s'attacca alla terra, la libertà e la grandezza par gli dieno la vertigine: e s'egli ha talvolta una visione superba, accortosene, se ne ritrae impaurito e calma l'ardore della sua fantasia con una frigidità d'immagine. Così quando Benedetto si sperde pel Vaticano notturno; e va per la Galleria delle lapidi e tocca per guidarsi nel cammino i ceppi millenarii, lo spirito nostro quasi accostato dalla mano dello sperduto, sobbalza al contatto ideale di tanta storia e di tanta poesia; e più si accende quando appar dalla vetrata Roma, con i suoi campanili, i suoi palazzi appena intravisti al lucor delle lampade e il chioccolio delle sue fontane appena intraudito nel romorio della città che s'agita nelle tenebre: e più alte e splendenti si vedono dal Vaticano le luci del Quirinale: poichè, fuor della retorica politicante dei piccoli uomini, chi nella notte spinga lo sguardo dall'uno all'altro dei colli che tiene in signoria il Campidoglio sente, se non sia indurito nella viltà, sorgergli dal cuore pensieri e immaginazioni degni della grandezza di Roma.

Benedetto anche dalla magnificenza dell'evento (egli sta per trovarsi a fronte del Pontefice) è commosso, e lo spirito suo è inquieto. Ed ecco che l'autore con una meschinità insupponibile abbatte ciò che ha faticosamente costrutto: « *La vista non di Roma illuminata ma di una panca bassa e sottile coperta di tela verde che correva lungo i ceppi e i sarcofaghi gli quieto lo spirito.* » Così è spesso, sempre quasi. A Jeanne che domanda di Piero un fraticello risponde che il Santo stà « *amministrando il solfato di rame alle viti.* » Gli esempi sarebbero innumerevoli. Il lettore è come un cane al guinzaglio eccitato per gioco dal padrone, che si slancia per tutta la lunghezza della catena: e il padrone gli dà una stratta; e il cane si contrae mugolando che non è sodisfatto e gli dole la canna della gola. E il gioco ricomincia e continua.

Ora ad aumentare questi sobbalzi e questi guizzi cui il lettore è costretto, s'aggiunga la cattiva materia linguistica che l'autore adopra; onde tal volta sembra aver nella bocca una acidità di agrume. Il vocabolario del Fogazzaro è povero, composto di parole sformate, per incuria, nell'uso, sforzate lungi dal lor significato originario, di importazione estera e non suggellate d'impronta nostrana cosicchè la loro origine è subito palese, di affettate proprietà popolari. È ancora un frutto tra i tanti, della teorica manzoniana, che nell'estrema Italia superiore ha ancor tanta efficacia da produrre l'Idioma gentile del De Amicis e questo fiorentino di Vicenza, dialetto in cui il Fogazzaro scrive. Inoltre tale scorrettezza di vocaboli è aggravata dalla sciatteria nel congiungerli. Le relazioni verbali sono talvolta false; i modi avverbiali spesso segnano la successione d'un membro all'altro del periodo, gravi e faticosi come le giunture d'un pachiderma. Le frasi hanno un suono aspro e non conchiuso armonicamente mai; i periodi si seguono alla rinfusa come mandre per via. Non mai una intera pagina è pervasa da un ritmo unico che la regga con legge inflessibile.

Rotture, disgregamenti, rappezzature si vedono di continuo nella trama di quella prosa che non è mai esatta e regolare. Ove si desidererebbe leggerezza ed agilità nell'andamento, una mossa disgraziata appesantisce e fa zoppicare. Ove si aspetterebbe impeto ed energia di scrittura per sollevare un'immagine che s'annunzia vigorosa, la debolezza di un epiteto, la crudezza d'un trapasso, la deficienza d'uno slancio fanno intoppo e l'immagine resulta fiacca.

Gli esempi in contrario son rari, ma se ne potrebbero raccogliere: e fanno dolere della loro scarsità; fanno pensare con rammarico alle ispirazioni soffocate: fanno rimpiangere che un sì nobile artefice com'è Antonio Fogazzaro, non abbia innanzi a sè quaranta anni per imparare a conoscere ed adoperare la materia viva e respirante della sua arte e produrci un'opera di intera bellezza.

LUIGI DAMI.

## *Per Vittore Carpaccio.*

Con legittimo orgoglio vediamo riprendersi in Italia la bella tradizione che, dal Cennini agli Aldo, è stata per lungo tempo una delle glorie nostre più belle. Dal settentrione al mezzogiorno, di continuo, numerosi editori, con ammirabile audacia, offrono agli amatori volumi magnifici, iniziano collezioni della maggiore importanza; si che — lo speriamo — non sarà lontano il momento nel quale non avremo niente da invidiare alle altre nazioni per quanto concerne l'arte del libro.

Ed è bene che giornali e riviste autorevoli, con giuste lodi incoraggino tali tentativi e li indichino al pubblico quali testimonianze di questo risveglio.

Così in questi giorni è avvenuto pel volume sulla vita e l'opere di Vittore Carpaccio, volume nel quale alla profonda e vasta cultura ed erudizione del Ludwig, alla genialità del Molmenti, l'Hoepli ha voluto unire la ricchezza della stampa e la magnificenza delle illustrazioni. (1)

Non è qui il caso di fare un lungo esame di questa opera insigne nella quale una ben intesa larghezza di trattazione si unisce mirabilmente ad una giusta sobrietà.

Troppo di frequente siamo costretti a lamentare l'inutile ed erroneo moltiplicarsi dei raffronti più disparati tra opere di artisti e scuole diverse; troppo di frequente siamo costretti ad assistere a cervellotiche attribuzioni, a rivolgimenti e cambiamenti che niente di utile e proficuo portano alla nostra critica artistica, e servono solo ad incepparne il cammino, a ritardarne la salita verso una perfezione alla quale ha ancora da giungere· Per di più la mania del documento ha sembrato per qualche tempo invadere ed esaltar lo studioso; e se ne è fatta ricerca con furia insaziabile, pubblicando pur anco note insignificanti e di ben dubbio valore, ed inzeppandone volumi che mal si potevano chiamare di storia dell'arte.

Ma nell'opere su Vittore Carpaccio il raffronto è serio e sicuro; non fatto con facilità ed agilità acrobatica, ma per convinzione profonda: il documento e le notizie non son mai di troppo, sono parti necessarie che non disturbano — anche per la loro savia disposizione — ma dànno compiutezza al volume. E questa giusta misura è dovuta alla salda erudizione del Ludwig — dolorosamente tolto all'ammirazione ed all'affetto degli studiosi — ed alla felice genialità del Molmenti, che ogni questione più ardua tratta con quella cortese e signorile squisitezza che distingue ogni suo atto.

Il Molmenti sembra non dimenticar mai che anche l'opera più erudita non deve annoiare, e che non è lecito parlare di cose belle come si parlerebbe di esperimenti di chimica analitica.

Dei sicuri e felici risultati ai quali i due scrittori son giunti han già parl at riviste e giornali: Venezia, forse anzi l'isoletta di *Mazzorbo*, patria del pittore; Lazzaro Bastiani, di cui Ludwig ed il Molmenti ci danno la figura ben delineata e sicuramente ricostituita, maestro suo; la gioventù e la vita tutta di Vittore felicemente lumeggiata; le opere ricercate e studiate con amore e con acutezza.

Sì che un augurio ci rimane: che ad ogni altro nostro grande tocchi per opera dei critici e degli editori un monumento, quale è stato levato in quest'anno al Carpaccio. N. T.

### *L' Unione nazionale per la cultura.*

Nel fascicolo del mese passato, *Hermes* accennò rapidamente all'intento principale di questa futura organizzazione che presto, e ce lo auguriamo, leverà alti i proprii scudi fregiati del magnifico motto: *Populus sapiens, gens magna.*

Ci piace riparlarne ora, dopo il discorso che il nostro valente ed illustre amico, il prof. Andrea Torre, ha tenuto qui a Firenze nella Aula Magna dell'Istituto di Studi superiori. Andrea Torre ha tratteggiato a grandi linee non soltanto il programma teorico, ma anche lo schema di quello pratico, dimostrando che l'unione veramente concorde degli insegnanti d'ogni grado, delle accademie e società di cultura, della stampa scientifica letteraria e politica, infine delle famiglie, non potrà non produrre per la varietà stessa delle forze concorrenti all'unico e comune scopo,

(1) G. Ludwig, P. Molmenti: *Vittore Carpaccio, la vita e le opere.* Milano, Hoepli, 1906.

un risollevamento intellettuale e civile nella moltitudine oggi più pigra e indifferente del paese. Anche eserciterà una continua benefica influenza rivolta a determinare l'azione dello Stato e dei Governi nella direzione della coltura.

L'idea così ardita e così nuova di questa grande società aperta a tutti, più alta del conflitto dei comuni o dei singoli interessi, ha suscitato nel pubblico italiano, come ognuno sa, fieri entusiasmi e più fiere diffidenze. I diffidenti in generale muovono da un senso di timore, di peritanza e di dubbio che li fredda come per interno gelo dinanzi allo svolgersi di questo singolare programma. Sono gli eterni scettici dell'avvenire. Molti dunque di codesti diffidenti non nutrono che sentimentalismi senza coraggio; non arrivano a concepire come per animare un'opera di tal genere, occorra in primo luogo la fede, e poi la convinzione ragionata. E ci sembra che ben dicesse in questo il Tarozzi: un'opera d'ordine intellettuale è forse la sola in cui l'entusiasmo istintivo, che deriva dall'altezza medesima dell'ideale, non sia mai di danno. Poichè soltanto l'ispirazione di ciò che è grande può persuadere il sacrificio di quelle finalità minori le quali scindono e dividono, anzichè uniscano e cementino. Le conquiste più fulgide dell'umanità le ha fatte in ogni tempo questo genere di fede.

Però, siccome è bene che l'entusiasmo e la fede non poggino sopra il vuoto, bensì sempre sulla possibilità delle cose, non sarà discaro ai nostri lettori discutere un po' dell'*Unione per la cultura,* quale il Torre l'ha concepita, per vedere se oltre l'impulso animatore della fede, noi non abbiamo per caso, e robustissimo, anche il substrato fondamentale della ragione teorica e della ragione pratica.

Alcuni hanno detto: « A questo modo si verrebbe a costituire una specie di Stato dentro lo Stato; ora, noi ne abbiamo abbastanza di uno; e questo è inetto — lo dite voi stessi — a incoraggiare la cultura. Perchè invece di un inceppamento ne dovremmo aver due? » A costoro si risponde con l'appoggio di una legge storicamente infallibile; ed è questa: l'azione e la preponderanza dello Stato si affievoliscono appunto quando sorge nel suo seno una vasta associazione che gli disputa in un certo campo il potere. Appunto quando esiste questa opposizione, l'impulso individuale trionfa. È dunque un bene che in fatto di cultura nazionale l'ingerenza dello Stato diminuisca sensibilmente? Sì: ora, l'Unione nazionale per la cultura è un mezzo per ottenere tutto ciò.

Altri hanno detto: « Prima bisogna togliere la gente di campagna dal giogo delle tasse e del mal governo. Dunque è l'opera delle classi dirigenti quella che devesi invocare; l'esempio deve discendere dall'alto; poi dopo principierà l'opera delle classi sociali. » Questo, come ognun vede, è un circolo vizioso. Finchè lo Stato vorrà dire, come ora, accademismo parlamentare o burocrazia, è inutile sperare un'azione che discenda *dall'alto.* Con questa speranza non faremo mai nulla; nè contro l'analfabetismo, nè contro lo sfruttamento dell'ignoranza, nè contro le clientele della scuola, nè contro l'arbitrio burocratico, nè contro l'arbitrio accademico. È vano illudersi più a lungo. La Lombardia ci dimostra che l'industria italiana è rinata per iniziativa privata; Genova ci dimostra che il commercio italiano rifiorisce per impulso di Compagnie e di Società private; mentre il Governo tende a rimettere nel fodero qualunque intenzione d'espansività nazionale, non soltanto in fatto di colonie, ma in fatto di cultura e di lingua, sola una Società, sorta da un piccolo gruppo di forze personali, combatte con costante energia per l'italianità oltre i confini d'Italia: la *Dante Alighieri.* E se, al solito, invece di diffidenze scettiche e di puerili timori, la nazione nutrisse ben altra fede e ben altri

sentimenti verso quella lucida unione, anche ben altrimenti efficace sarebbe la sua azione determinante al di fuori della patria.

Così, o per pudibonda viltà, o per quell' incapacità nostra a concepire le grandi opere che sorgono da un intento idealistico comune, o per quell' indolenza spirituale che hanno fra noi pur le persone colte, anche la bellissima idea di Andrea Torre è stata da alcuni dubbiosi relegata nel campo delle utopie. Lo strano si è che molti di questi dubbiosi citano, per confortare con esempi storici il loro dubbio, la rivoluzione francese. Ma giudicano davvero essi che questo violento rinnovamento della civiltà fosse potuto avvenire come avvenne, poichè quelli che lo promossero e lo fecero credevano alla « verità assoluta di un determinato sistema sociale e religioso, politico e morale »? E prestan fede, questi dubbiosi dell' oggi, a cotesta verità assoluta d' un determinato sistema sociale e religioso, politico e morale? Era proprio un *sistema?* E questo sistema era proprio *determinato?*

Per me ci vuole per lo meno la stessa fede a rovesciare una Società nel nome di una formola astratta come: *i diritti dell' uomo*, e rinnovare un paese non solo nel nome, ma nell' opera di diffondere la cultura. Eppure quella formula astratta, perchè c' era la volontà d' agire, non si contentò — anche i dubbiosi dell' ora lo sanno — di contemplazioni vacue e di visioni utopistiche.

M. M.

### *Per la Rivista di Roma.*

Il nostro valoroso collaboratore **Antonio Cippico** ha assunto or è qualche settimana la direzione della *Rivista di Roma*. Dobbiamo constatare che la oramai decenne rassegna ha acquistato sotto il nuovo monarca agilità, serietà, combattività migliori. Notevole è l'atteggiamento recente della *Rivista di Roma* nell'armarsi di lancia e spada per assalire gli ultimi avanzi delle dogmatiche positivistiche che attanagliano ancora il pensiero di molti, di troppi, specialmente in Italia. Uno scritto del Cippico su *Le idee-madri* ci sembra, più e meglio che un articolo, una specie di programma idealistico dell'arte e della vita intorno al quale s'aggireranno le forze in gran parte giovanili del simpatico gruppo romano. Esso ha con la nostra rivista tanta fraternità di gusti e di scopi, che augurare bene oggi alla *Rivista di Roma* equivale in parte augurar bene a noi stessi.

Notiamo anche nel fascicolo 23.° della consorella romana un lungo articolo di Francesco Orestano, a proposito della *Storia della critica romantica in Italia;* articolo che riconosce i grandi pregi intrinseci ed esterni nell' opera salda e robusta del nostro Borgese. Francesco Orestano muove a quest'opera un appunto e una dichiarazione di riserva. L'appunto è, secondo me, campato nel vuoto; è una vera e propria petizione di principio. L' Orestano rimprovera al Borgese di non aver presentato insieme, nel loro costante parallelismo, la storia della critica e la storia letteraria. Ora, questo costante parallelismo non esiste che nella mente dell'Orestano. Altro è lo svolgimento del pensiero critico, altro è lo svolgimento (accettiamo questa parola tanto per intenderci) della letteratura. Può essere interessante allo storico della critica mostrare quando queste due correnti spirituali divergono, e quando convergono. E questo ha lucidissimamente, dov' era necessario, fatto appunto il Borgese. Ma s'egli avesse seguito alla lettera il consiglio dell'Orestano, avrebbe distrutto il suo libro. A meno che l'Orestano non intenda per « Storia letteraria » la « Storia della storia letteraria », il che non credo; e dato che questo egli intendesse dire, non so vedere in che consista questo suo curioso *parallelismo*, e

come si possa muover censura al volume del Borgese, che è per l'appunto tutto rivolto a questa dimostrazione: i romantici nulla innovarono nella critica; ma se han lasciato languire la critica (in quanto è giudizio estetico) nella morta gora della tradizione, hanno gloriosamente trasformata e rinnovata la storia letteraria. Son certo che l'Orestano, nel suo pur benevolo articolo, non ha penetrato questa volta con l'acume suo abituale l'opera del Borgese.

Un altro fatto mi conferma in tale ipotesi: le riserve che lo scrittore della *Rivista di Roma* fa a proposito del capitolo sesto del libro in questione, capitolo che ha per titolo: *Germanesimo e latinità del romanticismo.* Egli esita a condividere l'opinione del Borgese intorno al carattere italiano della critica romantica. Si capisce subito che l'Orestano è un innamorato sentimentale dello *Sturm und Drang.* E va bene. Ma ne è così ciecamente innamorato da non vedere che il movimento filoellenico dei romantici tedeschi è così poco classico quanto è così negativamente serena la serenità di Wolfango Goethe. L'Orestano si ferma all'apparenza fraterna di due formule, di due tendenze, di due programmi; ma sviceri un pò questi programmi, tolga il velo alle formule, interroghi lo spirito delle tendenze più riposte e più profonde! Le diversità e le opposizioni balzeranno fuori come per incanto. Fra il romanticismo tedesco e quello italico v'era troppa montagna, troppa neve, v'eran troppi laghi, e fiumi, e cascate, e selve, e diversità filosofiche e disparità di dogmi. L'Esotico non poteva farsi udir bene dall'Italico, nè questo da quello. La Reuss ed il Ticino rumoreggiavano e rumoreggiano ancora troppo fragorosamente giù pei fianchi del Gottardo.

M. M.

❧ ❧ ❧

### *A proposito della « Fiaccola sotto il moggio »: poesia drammatica e recitazione.*

Devo ritornare, con mio dispiacere, su un articolo mio che fu pubblicato nel numero scorso. Confesso che la parte di chiocciola è raramente nelle mie simpatie e preferirei non ritrarre il capo nel guscio. Ma una mia frase ha sollevato un po' di scandalo e devo constatarlo. Non per fare ammenda, veramente, ma per spiegarmi. Dissi dunque che per un'opera drammatica la rappresentazione scenica è un episodio di trascurabile importanza. La frase dispiacque ad alcuni amici di *Hermes,* i quali trovarono in essa una delle ragioni per dissentire da me. E questo fu assai piacevole per me, che vidi nel loro atto un segno indubbio del buon resultato di *Hermes.* La nostra rivista nacque come necessaria espressione di una comunanza di idee lungamente meditate in mesi ed anni di fraternità spirituale. Nacque perchè ognuno di noi sentiva la necessità d'essere e d'affermarsi libero e indipendente, e volemmo che l'unica bandiera di libertà ci unisse nell'assalire concordi ogni forma d'accademismo, vecchio e nuovo, che tenda a cristallizzare il pensiero moderno. L'unica bandiera, il campo chiuso che scegliemmo, erano essi stessi l'affermazione della nostra indipendenza e potevamo combattere. Ma l'*Hermes* aveva un sogno. Quello di rivelare qualche pensatore che abbia idee, qualche scrittore che abbia stile. Noi speravamo dunque che nel campo chiuso, i combattenti si distinguessero e si dividessero. Io ricordo che pubblicandosi il primo fascicolo della rivista fu subito trovato un piacevole nomignolo pei *sette fratelli* della nostra schiera: ma quel nome s'era piacevole per la sua arguzia, sopprimeva in sè i nomi di ciascuno di noi. *Hermes* doveva darci un nome. Ed ecco che appressandosi ormai la fine del biennio previsto alla nostra attività concorde, noi troviamo compiuta la parabola che avevamo preveduta. I sette fratelli insorti contro l'accademismo degli altri, dopo avere insieme dolorato nella ricerca ansiosa di sè stessi, dopo aver gioito insieme nell'esaltare le leggi fondamen-

tali della vita nostra, le sorgenti discoverte del nostro spirito, oggi sentono il bisogno di combattere contro la loro propria accademia. *Hermes* che fu affermazione di indipendenza, non è più sufficiente alla nostra indipendenza. *Hermes* che offriva alle anime la sua mano sicura per condurle alle dolci regioni del sogno, alla redenzione, sa assumere l'aspetto di tiranno e armarsi di giogo. Il fatto che un redattore, uno dei fratelli, possa scriver parole che altri non approvano, e più il fatto che gli altri credano necessario di distinguersi da lui, è di lieto augurio per noi, ed è buon segno per la memoria di questa rivista. Noi combatteremo ancóra nel nostro campo chiuso, uniti. Ma i colori della nostra divisa, i nostri nomi saranno ormai ben divisi. Le nostre vie, parallele e fraterne, avranno ciascuna la sua mèta. Agli amici miei che su l'*Hermes* da me dissentirono, ed a me, auguro con fervore di desiderio questa vittoria.

Ma la frase del mio articolo ha destato scandalo anche fuori della nostra schiera. Fu detto che iò con leggerezza troppo... grave, gettavo a mare tutta intera l'arte della recitazione. Se la recitazione di un dramma è per il dramma un episodio trascurabile, chi recita, hanno detto, deve essere necessariamente un artista trascurabile.

Ora, francamente devo dichiarare che io non vedo questa necessità. Io credo che a torto presso di noi si ami confondere insieme l'arte della recitazione con la poesia drammatica. Forse per i ricordi dell'antico teatro d'arte, che fu la più alta affermazione a cui giunse l'arte scenica della recitazione, è sembrato che il poeta drammatico non potesse vivere senza il suo attore. Ora a me pare che il *teatro d'arte* dovrebbe darci appunto la misura evidente della diversità. Il dramma fu assolutamente unito alla recitazione proprio quando esso aveva cessato d'essere creazione poetica, ma era solo falsariga, o come dicevano, canovaccio perchè l'attore potesse improvvisare le sue rappresentazioni. E vi fu anche un altro periodo in cui la rappresentazione sembrava necessaria a complemento della poesia drammatica: quando il poeta stesso cantava e declamava sul teatro la sua poesia: quando, cioè, la recitazione non era certo un'arte a sè, ma derivava dal desiderio del poeta di gettare alla folla la sua parola animàtrice, secondo il modo determinato dall'antico rito religioso: così i greci, i quali alla rappresentazione attribuivano sopra a tutto importanza musicale, dovevano molto meno di noi concepire la recitazione « psicologica » che è propria dei nostri attori, se anche le condizioni della loro scena rendevano necessario d'ampliare con mezzi opportuni ed artifici, con maschere e coturni, la figura stessa dei recitanti.

I due fatti evidenti dovrebbero far dubitare, mi sembra, della necessità di fusione quando le due arti vogliono vivere di vita propria. L'arte di recitazione non vive, come spesso si dice, alle spese del poeta drammatico e dell'arte sua. Se essa è arte, deve essere creazione assolutamente personale, assolutamente indipendente da ogni suggerimento esterno. L'attore è un artista che crea in sè stesso i vari tipi: e potrebbe egli stesso trovar le parole necessarie ad esprimersi. Un attore valente spesso fa parer bello anche un dramma che, in sè, forse non avrebbe saputo commuoverci. Questo perchè egli dà alle parole, alle pause, agli atteggiamenti suggeriti dall'autore un valore che il suo spirito intuisce. Egli crea una figura scenica nuova e indipendente dal fantasma del poeta. Creare in un gesto un uomo, esprimere in un gesto vivo un moto dell'anima, affermare in un gesto un modo di vita, questo soltanto cerca, se è artista, l'attore di teatro. Egli ha bisogno di vivere in sè stesso le parole de' suoi eroi. Potrebbe cercare queste parole nella vita. Potrebbe cercarle nell'usuale conversazione degli uomini, nella loro attività d'ogni momento. Preferisce chiedere all'arte dei poeti le parole che siano in sè stesse più complesse e vivendo nel suo spirito, possano acquistare più profonde significazioni. Se il religioso prega il buon Dio, egli amerà più pronunziare una preghiera che sia bella per le parole profondamente significative: ma la bellezza delle parole pronunziate non è essenziale alla sua pietà. La sua pietà e la sua religione sono egualmente espresse anche dal semplice desiderio intimo di preghiera ch'egli ha sentito. Ora nell'arte scenica la potenza dell'artista si rivela nella facoltà rappresentativa dell'attore: non nella cosa rappresentata. Noi amiamo Eleonora

Duse tanto quando interpreta la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, come quando interpreta la *moglie di Claudio* del Dumas. Certo preferiamo la Francesca perchè conosciamo già più alta, più nobile, più viva la tragedia nell'anima di Francesca che non nell'anima di Cesarina: perchè Francesca è in sè stessa una donna che noi conosciamo e *vediamo* vivere: mentre Cesarina è un oscuro fantasma amorfo, cui l'attrice deve, essa sola e con la sua sola arte, interessarci. Ma è invece naturale che la signora Duse preferisca incarnar Cesarina, che le lascia maggior libertà nella sua creazione. È osservato molto giustamente dal *Rinascimento* che Eleonora Duse, recitando codesti così detti drammi borghesi, deve compiere contro di essi, per creare un' opera di bellezza, la loro distruzione. Recitandoli, essa combatte: « combatte con la tradizione, con la falsità dei sentimenti, con la decrepitezza delle tesi, con le forme antiquate, con il linguaggio povero e sconnesso delle traduzioni, con quel senso di ammuffito e di caduco che emana dalle opere non contrassegnate dal sigillo della grande arte.... » Ma se combatte, ella creerà per suo conto un' opera « odorata dall'aroma del genio ». Nel combattimento, se giunge alla vittoria, rivela la sua virtù. Ora ogni attore come ogni artista, ama la vittoria dopo il combattimento.

Lascio dunque indisturbata l'arte della recitazione. Ma non rinunzio alla mia affermazione. Se vivere un dramma è tutta la vita dell'attore, non può essere essenziale per un poeta che il suo dramma sia vissuto da un attore, il quale lo *creerà* e lo trasformerà a suo modo. E non può essere essenziale perchè *non esiste* una poesia drammatica, come l'intendono i critici teatrali. Se per poesia drammatica s'ha da intendere racconto diviso in dialogo e in scene, e rappresentabile nell' atto del suo svolgersi, e basta, sarebbe possibile forse parlare di poesia drammatica. Ma gli atti, le scene, il dialogo sono le esteriorità accessorie del dramma, non necessarie a lui e che esistono indipendentemente da lui. Se il dramma fosse nel dialogo, noi dovremmo concludere che Platone è un poeta drammatico. Il dramma è più profondo, è nell' anima del poeta prima che nella sua poesia, e il poeta potrà esprimerlo con un dialogo attuale o con un racconto, sotto qualunque forma sia immediatamente rispondente al suo speciale movimento lirico. La *Francesca da Rimini* è già una tragedia in Dante prima che nel d'Annunzio. Nel cogliere il momento rivelatore della vita di un'anima, la *crisi* di un'anima, è la tragedia e tutta la tragedia. Nell' averlo colto è la vittoria del poeta. Ora se una tragedia può essere grande tragedia senza assumere le *forme* necessarie alla rappresentazione scenica e per le quali *soltanto* ella ha un punto di contatto con l'arte della recitazione potrà dirsi che la rappresentazione è più che un episodio (l'aggettivo trascurabile è perfettamente superfluo in questo valore della parola *episodio)* più che un episodio passeggero, per l'opera di un artista, che vuol giungere direttamente a' secoli venturi?

Dobbiamo discutere?

Si parla molto d'arte borghese, di teatro borghese moderno, con orrore. Io penso che la ragione d'esistenza e il difetto del teatro moderno siano appunto in questa troppo lunga confusione che si è fatta tra attori e autori. Gli occasionali contatti che la vita crea tra gli uni e gli altri hanno forse involontariamente contribuito allo strano ed erroneo amalgama. Ma il poeta, convergendo verso le necessità di interpretazione, indulge al pubblico, cioè rende sè stesso schiavo del pubblico, non il pubblico suo schiavo. La decadenza del dramma moderno è tutta nella adattabilità del dramma all'arte di recitazione. L'origine della decadenza è già evidente negli scrupoli d'inverosimiglianza che turbavano gli onesti fantasmi del nostro giocondissimo e glorioso Goldoni. Florindo e Lindoro, che per uscir di scena trovan la magra scusa dell'*affare di premura*, sono responsabili di tutta la così detta tecnica moderna. Nascondere l' irrealtà fantastica nell'artificio scenico è ormai occupazione dell'arte verisimile. La tecnica non è più arte: ma è solo l' arte di seppellire il dramma sotto una valanga di mezzucci e di artificiosità, di cartapeste e di scenari che non tocchino l'anima di chi ascolta, commovendola e turbandola con la rivelazione di un mondo impensato, o con una visione impensata del mondo: ma che assecondino le abitudini dell'occhio e anche delle anime inerti nella banalità della vita quotidiana. E tutto questo artificio scenico, se

pare indispensabile, dovrebbe dunque negare che il dramma sia già compiuto nelle parole evocatrici di fantasmi, pronunziate, nell'atto della creazione, dal poeta. Per ciò, l'artificio scenico uccide il dramma.

Mi si obbietterà che la recitazione è indispensabile per condurre l'opera del poeta in contatto col pubblico: cioè per dar vita all'opera d'arte. Ma questo presuppone che se fosse possibile un contatto diretto tra poeta e pubblico, esso sarebbe preferibile. Ora, in arte, ciò che è preferibile è ciò che deve esistere. L'arte è perfezione. Tutto quello che si riconosce non preferibile deve, in teoria, essere escluso: in pratica, si deve cercar di rendere possibile l'esclusione. Chi non sa escludere, non è artista. Chi più e meglio esclude, quegli è il maggiore artista. Nel caso del dramma, è certo che i mezzi di comunione tra poeta e pubblico esistono, più diretti, anche senza l'interpretazione scenica. Il poeta che pensa una *battuta* d'un suo personaggio, desidera certo che il suo lettore oda, in silenzio, quella stessa battuta con l'inflessione di voce che egli, nel sogno, le ha preveduta: l'inflessione di voce diversa che inevitabilmente darebbe l'attore, anche se grande attore, dovrebbe recare al poeta il più grande e il più disastroso dolore: e dovrebbe allontanare il pubblico dal poeta per avvicinarlo all'attore. Il dramma, presentato come libro di poesia, esclude questa disarmonia. Per ciò, se *è possibile* trascurare la recitazione perchè il dramma viva, la recitazione cessa di essere elemento integrante dell'opera d'arte.

Nel fatto, tanto per il dramma classico dei greci, quanto per quello di Shakespeare, la recitazione è assolutamente trascurata. Il dramma greco, recitatissimo in Grecia, lo è pochissimo oggi e pure nessuno pensa che la sua importanza per noi e su di noi sia diminuita: nella filosofia del Nietzsche il dramma greco rappresenta quello che poteva rappresentare fra i teologi cristiani e cattolici il *Nuovo Testamento*. Così pure Shakespeare, che pur recitava in persona le sue tragedie obbedendo all'uso e anche a un comprensibile desiderio di giungere al pubblico ne' modi che la consuetudine offriva, non ha compiuto opere tragiche alle quali la recitazione fosse indispensabile. In lui, anche il mondo fantastico nel quale egli ha veduto campeggiare i suoi eroi, è tale che l'illusione scenica non potrebbe mai perfettamente significarlo. Le sue didascalie sono terribili di grandezza irreale nella loro brevità. Ricordo in *Re-Lear*: durante una sola scena, il poeta vede sterminate regioni, paesi grandiosi: passano gli eserciti di Inghilterra; passano a bandiere spiegate Re Lear, Cordelia, l'esercito francese. Tutto questo, scenicamente, è irriproducibile. Su la scena un semplice cartello avrebbe indicato la visione fantastica. E pure il poeta ha dovuto considerare il suo *quadro* come essenziale alla vita dei personaggi. Pel dramma è necessario che i personaggi vivano nel loro mondo fantastico; il quale non è fatto solo di parole espressive del loro stato d'animo, o della loro speciale intuizione della vita: ma è fatto anche del mondo esterno che quelle intuizioni suggerisce e del loro rapporto. Tutti sappiamo che nelle tavole dei quattrocentisti la cornice non è estranea al quadro. La simmetria de' trittici, degli affrecshi dugenteschi e trecenteschi, è tutta derivata dal loro limite architettonico. Una chiesa, un palazzo non sono belli in sè stessi, e *più belli* per lo sfondo di paese da cui emergono, ma lo sfondo di paese è un tutto con la loro costruzione. Togliete le mura merlate, il cielo aperto verso la marina, la linea del Camposanto, il Battistero, l'erba del prato, il silenzio meraviglioso alla piazza del Duomo di Pisa, e ditemi se noi andremo più a Pisa a veder *quel* Duomo miracoloso. Togliete a S. Maria del Fiore il campanile di Giotto, dividetela dal Battistero con venti linee di *tramways* e ditemi se Santa Maria del Fiore sarà più *quell'opera d'arte* che noi abbiamo pensata ed amata fino ad oggi.

Così nel dramma è certo necessaria la visione d'insieme della didascalia e dell'azione: del mondo in cui i personaggi agiscono e dei personaggi. Achille fuori dell'assedio di Troia, Achille alla battaglia di Custoza, ci farebbe ridere. Un pittore francese ha dipinto Cristo in un salotto moderno: e i preti gridarono all'eresia e i decadenti e gli *eccezionalisti* si sdilinquirono ammirando e gli artisti risero. Cristo è grande in Gerusalemme, nel tempio, sul Golgota. Si può adattare il nostro mondo al suo *ambiente*: non il suo mondo all'ambiente nostro. Si possono dipingere i frati francescani ai piedi della croce e si posson dare alla

Vergine abiti monacali; ma non si può far ghigliottinare Gesù Cristo, o dare le scosse elettriche alla Vergine trasportando la scena su una qualunque piazza *de la Roquette*, tra i gendarmi repubblicani, a Parigi: idealizzare la realtà, si può certo: ma non si può mai — se non per raggiungere quelli effetti ironici che si chiamano grotteschi o quelli effetti grotteschi che si chiamano *eccezionali* — non si può mai ridurre entro i limiti della realtà ciò che già vive nel dominio della fantasia. Ciò che noi vediamo eternamente vero ed umano nell'anima di un eroe è sempre il rapporto tra l'eroe e il suo mondo necessario. Quando manca il rapporto, manca l'opera d'arte. Questa mancanza appunto moltissimi, pur riconoscendo al Fogazzaro grande potenza rappresentativa in numerosissime pagine del suo ultimo romanzo, hanno rimproverato recentemente al *Santo*.

Ora, l'arte scenica per essere essenziale alla vita del dramma, dovrebbe riprodurre in atto questo rapporto. Invece essa riproduce i personaggi e pone cartelli o scene di carta e di tela, a significare le didascalie. Riproduce parte del dramma e per l'altra parte affida, con un suggerimento più o meno semplice, la riproduzione ideale alla fantasia dello spettatore. Ammette dunque che *parte del dramma* possa essere fantasticamente riprodotta nella mente di chi è in contatto con l'opera del poeta, senza necessità di altri mezzi materiali. Allora tutto si riduce a una questione di grado: e perchè mai come deve esser riproducibile soltanto fantasticamente la didascalia, non saranno fantasticamente riproducibile l'azione e le parole dei personaggi?

So già la risposta, che allarga e molto la nostra discussione. Il dramma — si risponde — è eloquenza. Avevo appunto preveduto una tale obiezione, quando in quel mio articolo di cui discutiamo, affermavo che la poesia drammatica è soltanto nella sua manifestazione esterna diversa dalla lirica. Per me, io dicevo, le loro sorgenti nascoste, la loro vita sotterranea, si confondono: unico in ogni tragedia è fondamentalmente il protagonista reale sebbene egli s'incarni in varie figure che sorgono a contrasto. E dicevo con una metafora che il cuore dell'uomo è protagonista. Avrei dovuto dire, senza metafore, che protagonista è il poeta. Il poeta non è mai estraneo all'azione per mezzo della quale esprime il suo movimento fantastico. Gli eroi che sorgono a contrasto, sono concordi nella sua fantasia. Le particolarità del carattere che in apparenza li fanno diversi, sono intensificazioni particolari di ciò che era compatto nell'anima del poeta: se ciascuna delle facce ha un suo valore geometrico, uno è però sempre il poliedro. Nessun poeta drammatico potrà mai ricostrurre una psicologia estranea alla sua propria psicologia. Quando noi diciamo d'un artista che è psicologo profondo, possiamo intendere ch'egli sa bene integrare con gli elementi derivati a lui dalla sua introspezione, i tipi umani che crea. La psicologia dei personaggi nel dramma è solo introspezione del poeta. Introspezione resa viva da una figura che se ne investe. Per ciò il dramma è fondamentalmente identico alla lirica: è una lirica a cui si è aggiunto il rilievo.

Volendo ridurre le idee a schemi, si potrebbe segnare un'analogia tra « *lirica e dramma* » e « *pittura e scultura* ». Nel dramma, come nella scultura, il rilievo essendo sensibile è facilmente riproducibile. Ma riprodurre il rilievo non è riprodurre l'opera d'arte. Nessun calco del David di Michelangelo, sarà mai il David di Michelangelo: e così nessun Tommaso Salvini che recita Otello, sarà mai Otello: forse se non sarà una copia, creerà un Otello nuovo.

Per questo io avevo affermato che il dramma è una forma di poesia lirica come le altre. Ora debbo escludere che il dramma possa essere eloquenza. Pensare uno spettacolo di eloquenza non è essere oratori, è essere lirici. Shakespeare nel *Giulio Cesare* è lirico, se bene il suo Antonio sia eloquente. Si dice che il poeta, per sentire la necessità d'una forma attiva, drammatica, pel suo fantasma ha bisogno di pensare il pubblico come parte integrante della sua opera. Intanto, vi sono drammi (qual'è appunto il Giulio Cesare) in cui lo *spettacolo dell'eloquenza* è già vivo su la scena, e diviene difficilmente pensabile che il poeta potesse (e potesse il suo ascoltatore) allargarlo ad un altro spettacolo più complesso. Ma anche concedendo che più spesso il pubblico entri come parte integrante nella

concezione del poeta, è certo che pur questo elemento si esaurisce nel compiersi dell'opera di poesia. Se l'opera che ne risulta, essa stessa, non sa dare questa visione di eloquenza che ebbe il poeta, il poeta ha fatto opera inferiore al suo sogno, e l'opera d'arte è mancata. Noi chiamiamo opera d'arte quella che sa divenire espressiva delle emozioni che vuol produrre in noi. Le sue forme non devono aver bisogno d'essere ulteriormente spiegate. Un'epopea non è epopea perchè noi udiamo dalla voce del rapsodo il racconto: ma perchè dà a noi la visione del raccontatore. La poesia omerica sorta nel popolo per la necessità del racconto al popolo, è poesia epica: ma non è meno epica la poesia ariostesca, che non s'è mai rivolta a un pubblico d'ascoltatori, ma solo ha voluto darci la visione di una scena di narrazione. Che il poeta sognò una scena di narrazione, lo sentiamo da quei due primi versi:

le donne, i cavalier, l'armi, gli amori,
le cortesie, le audaci imprese io canto....

Qui noi pensiamo certamente a una gran corte bandita, in mezzo alla quale il novellatore narri le sue favole, ciascuna piacevole per uno degli invitati. Ma che la narrazione è già avvenuta, già compiuta nel poema, noi lo sentiamo dall'invocazione dedicatoria al cardinale Ippolito e alla casa d'Este.

Anche nel dramma, lo spettacolo d'eloquenza che esso vuol significare per la comunione tra poeta e pubblico, deve esser già vivo e compiuto senz'altro ausilio che le sue sole forme, pur suscettibili di rappresentazione.

Perchè la verità più generale è, io credo, questa assai semplice: che per esprimere la sua visione il poeta assume sempre forme le quali possono dar vita ad opere d'arte diverse. Un racconto, può essere narrato: un dramma può essere recitato: una lirica può essere cantata. Se oggi un poeta scrive un sonetto, il movimento musicale che rese necessaria a lui quella forma metrica è già compiuto nel giro dei quattordici versi ed egli, scrivendo, è stato insieme poeta e musico. Ciò non toglie che un altro artista possa riconoscere nel sonetto compiuto il suo elemento musicale e possa aggiungerglielo come fatto nuovo. Nell'*Jago* di Shakespeare è evidente l'elemento musicale che può suggerire il brindisi all'*Jago* del Verdi: ma le due creazioni sono assolutamente diverse, se bene la musica del Verdi sia interpretazione della poesia di Shakespeare. Allo stesso modo se noi togliamo a prestito da un dramma, scritto in forma dialogica e scenica, la sua forma scenica per una recitazione, affidiamo all'attore di scernere gli elementi di recitazione nell'opera già compiuta: ma l'opera che egli ne creerà sarà assolutamente diversa ed impreveduta. Può esistere un poeta drammatico al quale la sua intuizione scenica non basti e abbia necessità, per esprimer tutto sé stesso, di parlare al pubblico? Eschilo e Shakespeare, attori delle loro tragedie, ne sono la prova affermativa. Può esistere un poeta drammatico che *senta* necessario rappresentare il suo dramma, come può esistere un poeta tragico che per il suo dramma non senta ne' meno la necessità di assumere una forma rappresentativa: e Dante, io dicevo, ha scritto in terzine la *Francesca*, e il *Conte Ugolino*. Ma le tragedie di Eschilo e di Shakespeare non divengono più belle, se sono rappresentate. Essenziale all'arte è ciò che aggiunge bellezza: non ciò che suggerisce una visione diversa, sia pure egualmente bella. Essenziale è la musica alle tragedie di Wagner, perchè la tragedia è compiuta soltanto nella musica e sarebbe manchevole nel testo del poeta. Ma io credo che Wagner errasse profondamente affermando *necessaria* alla sua musica l'unione con altre arti che la secondassero. Lo spirito tende bensì a una coesione tra le varie arti, alla loro compenetrazione in un'opera unica. Ma per me, eccellenza d'arte è là dove una sola forma, la più semplice, in sè stessa, vive di tutte le arti. La terzina dantesca per suggerire immagini architettoniche, non ha bisogno d'essere detta in un gran tempio: ella ha in sé la sua architettura. Una visione pittorica della *Commedia* non è accresciuta se trova il suo illustratore grafico. Le figure tragiche dell'Inferno sono già sculture senza che nessuno scultore le modelli nel marmo. L'arte tende alla forma unica; non alla molteplicità: all'espressione più semplice, non alla più complessa. La musica è

prima concepita come corale che come monodica: la sinfonia tende alla melodia, come sempre tutti gli uomini tendono alla loro unità, ed amano affermarla in un sol nome sintetico: Verità, Anima, Dio.

Tutte le volte che noi vorremo integrare con altre arti un'opera d'arte già compiuta in sé stessa, aumentando la sua estensione, ne modificheremo l'intensità, e creeremo per ciò, a nostro piacimento, un'opera d'arte diversa. Ma il poeta non potrà preoccuparsi di ciò che dalla sua opera si potrà domani trarre di diverso, e tanto meno considerarlo essenziale. E in fatto di drammatica, senza che le mie parole implichino la responsabilità de' miei amici, anzi fratelli, dell'*Hermes*, - io credo che questo così detto risorgere del dramma non si avrà se non affermando la piena assoluta indipendenza della poesia da ogni vincolo e da ogni limitazione dalle altre arti.

Dirò meglio. Il dramma risorgerà, o — senza curarsi di risorgere — vivrà sempre e soltanto, ogni volta che vivrà un artista, il quale, unendo nel suo spirito tutte le arti, sogni e canti, libero egli solo nel mondo solitario della sua tragedia.

MARCELLO TADDEI.

Caro Marcello: autore della nota cui alludi, risponderò nel prossimo numero. Oggi hai preso troppo posto tu. Hai parlato, cominciando, di scandalo. Niente scandalo, nè poco nè molto. A meno che la diversità delle idee, cioè la vita delle idee, equivalga per te allo scandalo. Il che non credo; altrimenti, *beati gli scandalosi*. Il tuo M. M.

## *Rastignac e i giovani letteratucoli che credono all' importanza delle religioni.*

*Rastignac* l'illustre e profondo critico letterario-filosofico-politico-scientifico-giuridico-medico della *Tribuna* è molto preoccupato da qualche tempo per il fatto che le persone serie cominciano a considerare il problema religioso e cattolico come importantissimo, anzi fondamentale nella nostra vita moderna. *Rastignac* aveva da tanti mai anni imparato alle sue scuole un po' primitive che la religione era vinta e che in sua vece esisteva la scienza! Ora quest' idea che la scienza non ha mai sostituito nè potrà mai sostituire veruna religione, per il motivo assai semplice, che scienza e religione sono due valori diversi ma non contradittorii, al povero *Rastignac* riesce incomprensibile. E da molto tempo seguita ne' suoi articoli a far l'anticlericale. Lo fa per verità con una così superficiale e arzilla prosopopea che diverte già il tono da lui assunto. Ma il comico poi è che egli suppone d'essere ne' suoi scritti paradossale e audace. Dice veramente che non è vero, che paradossale non è: ma insomma suppone, con una certa compiacenza, che gli altri lo credano tale: « non v' è nulla di esagerato nè di paradossale, come i mal timorati van lamentando, in tutto quello che con pura coscienza civile, io sostengo nelle colonne di questo giornale ».

Ebbene: ma su questo siamo tutti d'accordo! Nulla di paradossale: nulla di esagerato! è la solita vecchia arcivecchia e inutile retorica di quelli italiani che crederono d' aver fatta l' Italia prima di esser essi italiani. È il vecchio anticlericalismo che è già anche troppo degnamente combattuto, dalle concezioni religiose uso... *Unità Cattolica*. Per abbattere *Rastignac* basta Pietro Maironi. Ma crede *Rastignac* che le sue parole non destino il consenso di tutti i farmacisti liberi pensatori delle fiorenti borgate italiche? Egli è il portavoce delle farmacie: ed è ben naturale che le sue parole non siano paradossali. Nessuno di quei nuovi letteratucoli i quali credono all' importanza del problema religioso ha mai supposto che *Rastignac* sappia sollevarsi al di sopra del senso comune....

Del resto, egli parlerà — come dice — con *coscienza civile*. Ma badi bene di non dimenticar mai quell'aggettivo *civile*. Se lo dimenticasse, la sua asserzione non sarebbe più vera... Mi ricordo che una volta questo grand' uomo, discutendo con coscienza... civile del cattolicismo, asseriva che tutti gli studenti di medicina sanno quanto sia assurdo il dogma della... Immacolata Concezione... Testuale: *studenti di medicina e... dogma della Immacolata Concezione.*

Per Ercole! come doveva essere civile, per essere coscienza, quella di *Rastignac* quando egli stampava di queste sbalorditive rivelazioni! Certo per lo sbalordimento tutto quanto il Cattolicesimo Romano dovè esserne fin da allora abbattuto.

M. T.

❧ ❧ ❧

**Publio Terenzio Afro** - *Le Commedie*; versione italiana di *Umberto Limentani*, maschere di *A. Martini* - Milano, Antongini e De Mohr, 1905.

Una delle ragioni principali per le quali i classici latini e, pur troppo, anche quelli italiani si diffondono così lentamente e così scarsamente nella moltitudine delle persone che leggono, è l'antipatica veste tipografica, che sembra spesso una rozza e sudicia e verminosa scorza fatta apposta per allontanare dalla dolcezza del frutto coloro che sarebbero disposti a gustarlo. Una bella donna che abiti in una catapecchia piena di lordure, e che non esca di casa se non vestita d'uno straccio lercio e rappezzatò, nessuno si sente il coraggio non soltanto di dirla bella e d'intenderne la bellezza, ma neppure di guardarla in viso. Le edizioni dei classici stampate in Italia sembrano insegne per mettere in fuga gl' ingenui; e il motto che starebbe bene sul loro frontespizio sarebbe: *cave canem*. I lettori, naturalmente, appena guardano di sfuggita il libro d'autore classico, si spaventano del motto, storcono la bocca, fuggono, e preferiscono sfogliare il romanzo di moda, che si offre ai loro sguardi tutto fragrante di carta levigata come l'avorio, chiara come un petalo di rosa bianca, adorna come una pergamena miniata. Oggi che si ha tanta cura del rinnovamento della cultura nel nostro paese, pochi s'occupano di fare una fiera campagna forse a ciò che più allontana il popolo dalla cultura: i libri brutti. Gl' inglesi i quali comprendono la funzione civile della grande letteratura, pubblicano i classici antichi e i loro classici più popolari in edizioni semplicemente deliziose.

Un'altra, poi, delle ragioni precipue per le quali gli antichi scrittori non sono oggi ben conosciuti che da una strettissima *élite* di persone colte, è data dalle traduzioni orribili che di quegli scrittori si fanno. Un' altra bella campagna rinnovatrice in favore della quale dovrebbe combattere ognuno che volesse davvero intensificare la cultura dello spirito nel popolo italiano, sarebbe certo questa: promuovere le belle e buone traduzioni dei classici greci e latini. Non tutti possono intendere, con la facilità che dà il diletto, questi classici; la traduzione di essi è necessaria. Ed i francesi in questo ci hanno dato un esempio singolarissimo. Per noi, è un lavoro tutto quanto da fare. E vale davvero la pena il tentarlo.

Perciò non è a dire quanto mi goda l'animo nel vedere oggi la giovanissima casa editrice milanese intraprendere con coraggio e senza risparmio di fatica e di spese questa duplice ed importanti ssima impresa: fornire il paese di stupende edizioni di classici e di ottime traduzioni.

Il prof. Limentani ha delle *Commedie* di Terenzio compiuta una versione che non lascia nulla a desiderare. E oltre la versione, ha compendiato in breve spazio le notizie più importanti che si riferiscono alla rappresentazione d'ogni commedia: ed ha tessuto d'ogni argomento una chiarissima trama riassuntiva. Il nostro caro amico Martini aiuta con l'arte del bianco e nero anche la fantasia del lettore più pigro a intuire la causticità del personaggio comico. Alcune tavole, come quelle che illustrano il *Punitore di sè stesso* e *la Suocera*, sono piccoli quadri ben degni dell' illustratore della *Secchia rapita*.

Una domanda, che è anche un consiglio, vorrei rivolgere ad Alberto Martini e a Tomaso Antongini: a quando l' edizione italiana, opportunamente fornita di disegni e di figure, delle opere di Rabelais?

M. M.

**A. Beltramelli** - *I Primogeniti* - Milano, Treves, 1905.

Quando fu pubblicata *Anna Perenna* la nostra rivista promise che alcuno di noi avrebbe riparlato più a lungo di Antonio Beltramelli e dell'opera sua. Ci proponiamo anche oggi di insistere, a proposito di libri suoi, su alcune considerazioni intorno al rifiorire della *realtà fantastica* nelle moderne opere artistiche e letterarie dei giovani (intendiamo quelli che son giovani, per davvero, anche per lo stato civile) i quali mostrano oggi di voler percorrere una strada non ingloriosa.

Per ora, registriamo un altro successo del Beltramelli. Queste nuove novelle continuano l'ispirazione di *Anna Perenna*. Ma il libro è diverso. In *Anna Perenna*, l'antica dea madre aveva condotto il poeta per un suo vagabondaggio a traverso le regioni di Romagna ch'egli descrive e rappresenta dopo averle rivissute fantasticamente, secondo una sua realtà tutta personale, cioè altamente poetica. Questa volta il Poeta *ricorda* ciò che prima aveva veduto. Il libro non è più una ricerca, ma una ricostruzione di sogni e di fantasmi veduti. I *Primogeniti* sebbene abbiano aspetto frammentario, rispondono a una unità organica e (se il lettore mi promette di non prendere il mio paragone come un giudizio critico) vorrei dire che essi dànno l'idea di ciò che sarebbe il poema omerico se noi riuscissimo a scinderne i varii canti episodici, di cui — a detta di molti filologi tedeschi — dovrebbe essere formato. Non solo l'unità della terra, ove gli avvenimenti si svolgono, e più l'unità di visione poetica dànno una fraternità e creano una successione necessaria tra le novelle. Ma gli stessi eroi che passano, anche con nomi diversi, mostrano di continuare in diversi episodi, una azione che è unica perchè risponde a un unico bisogno, a un unico istinto, fondamentali. Il modo di pensare, gli affetti, e le passioni sono veramente primitivi ed *egualmente* primitivi in tutti gli eroi del Beltramelli. E quasi a mostrare questa loro concordia spirituale, il Beltramelli ha fatto sí che dopo le prime novelle, nelle quali è data l'intonazione al volume, cominci prima quasi inavvertibilmente, poi come elemento accessorio, poi più vivamente a disegnarsi la figura di un eroe, destinato ad accentrare in sé, nelle ultime novelle, tutta l'azione e a gettare la terra di Romagna e i fantasmi creati dal poeta nel regno della leggenda. Questo eroe - *Vinsador* - il forte, il generoso, il mite, il fedele, il discreto, il difensore, l'impavido ha in sé, come nel suo nome, qualche cosa della vittoria che forse il Beltramelli ha voluto in lui rappresentare.

E dico *ha voluto*, perchè, se anche il Beltramelli non ha pensato nè pensa lontanamente a fare del suo protagonista un simbolo, pure io non giurerei che qualche volta egli non abbia un po' costretta la sua materia a *servire* la fantasia: non giurerei che egli non abbia qualche volta sentita la realtà fantastica *dopo* aver concepito o veduto i suoi eroi come *tipi* nella vita comune. Mi pare infatti che talvolta egli alteri volontariamente le proporzioni delle sue figure, modifichi scientemente il linguaggio che ha udito e che crede necessario esprimere in modo più consono al suo *genere*. Un po' questo difetto si sentiva in *Anna Perenna*. I « Primogeniti, » che sono opera molto più organica di quel primo volume, come accentuano i pregi accentuano insieme e specificano anche questo difetto. Il quale può insomma riassumersi in una *falsità stilistica* che talvolta travolge il poeta, così spesso sincero e vivo nel suo stile.

Quanto alla prosa e al periodo del Beltramelli si potrebbero fare molte osservazioni che ci porterebbero troppo lontani: e potremo, se mai, tornare altra volta su l'argomento. Una semplice constatazione, qui. Io credo che questa prosa sia pochissimo prosa: ma sia ritmo misurabile, ritmo tutto personale del poeta — inimitabile, come direbbe il d'Annunzio — ma ritmo preciso e facilmente definibile. Alcune brevi novelle col loro movimento d'immagini, con la loro cadenza musicale, con le loro trasposizioni sintattiche sono veri e proprii brani di poesia narrativa.

Pregio o difetto per un prosatore? Non so. Pregio e difetto, come vi piace. O meglio, per accontentar tutti, troveremo la formula media. Si tratta di un difetto che molti poeti potrebbero legittimamente invidiare.

M. T.

**D. Tumiati** - *Tripolitania* - Treves, 1905.

Si tratta di un libro di poesia perchè l'autore ch'è poeta ha visto i paesi orientali visitati a traverso il suo sogno e ha colto e avvivato le belle immagini che, pel sogno, fiorivano nel suo spirito. Ma questo libro di poesia è anche un libro di propaganda e di politica. Il Tumiati è un convinto nazionalista — un imperialista, se non dispiace a' democratizzanti demagoghi odierni — il quale sogna all'Italia il dominio su le terre che furon sue intorno a Roma dominatrice, e che il diritto storico deve fare anche oggi sue. Egli

ricerca se pensare a un impero affricano d'Italia sia utopia e dai numerosi elementi che raccoglie, dobbiamo riconoscere ch'egli ha ben diritto di affermare che nella costa settentrionale dell'Affrica è ancor vivo il ricordo della nostra gente, e ancora o desiderato o temuto il nostro intervento: e che noi non siamo intrusi i quali non troverebbero interessi da difendere nè ambiente per imporsi. Così il valore del libro è grande se può avvivare negli animi il sogno che dovrebbe essere un programma di vita per tutti gli italiani.

Il poeta è spesso squisito. L'Italiano vibra alto in queste pagine. L'uomo politico — o meglio il diplomatico — fa naturalmente difetto. Che l'Italia debba tornare al dominio delle sue terre — tutte — è un sogno nobile. Ma crede il Tumiati che far propaganda *anche* per Malta sia *oggi* opportuno? Non sa il Tumiati che le speranze d'Italia sono oggi in una unione di potenze mediterranee e marittime contro i tre imperi del Nord? Non sa che se la Francia è necessaria, non meno necessaria è l'Inghilterra? Mantener viva l'italianità di Malta è giusto; pensare a rivendicazioni politiche, è bello; scoprire le batterie è inopportuno.

Prima che Malta c'è tanta altra Italia da riprendere e da riconquistare! E credo che per le riconquiste non ci sarà superfluo, nel caso, l'aiuto cortese dei cannoni inglesi...

M. T.

**Giuliano de Paradovo** - *« Savonarola », tragedia in* 5 *atti tradotta da G. Lesca - Rassegna Nazionale,* FIRENZE, 1905.

La letteratura polacca è molto interessante per noi italiani perchè è notevole che scrittori romantici ed ultra-romantici — come sono in Polonia — trovino espressiva del loro modo di pensare e di sentire la vita che s'è svolta nella nostra Italia. La nostra storia nazionale esercita su di loro un fascino grande anche se spesso essi non sanno intenderla nella sua grandezza più vera e anche quando la leggenda ch'essi creano contrasta con la leggenda nostra.

Giuliano de Paradovo riunisce, mi sembra, il pregio e il difetto de' suoi connazionali. Ama la nostra storia ma l'intende con animo barbaro. Perciò egli trova significativa dell'anima italiana la figura di Savonarola molto più che le figure de' suoi antagonisti. In ciò l'errore. Ma l'artista, in compenso, viene talvolta a dare anche alle figure ch'egli meno ama quel sicuro rilievo che a un italiano lettore può mostrare il loro significato storico e la loro importanza essenziale fra noi. Così alcune scene in cui è mostrato l'animo machiavellico di alcuni cittadini di Firenze, pronti a tradire, ma non ignobili, pronti a nascondersi, ma non paurosi, pronti a servire più il loro egoismo che il bene comune e pur non ingenerosi, rivelano un'intuizione d'arte e una attitudine drammatica non volgare. Cito la scena ultima dell'atto terzo e alcune altre scene d'insieme vive, sobrie, le quali fanno dimenticare alcune goffaggini, veramente poco digeribili, come l'apparizione del fantasma di libertà a Savonarola profeta del nostro risorgimento nazionale. È strano anzi che l'autore non sentisse l'infelicità di un tale episodio. Per me ne provai l'impressione disastrosa che mi produsse nell'ode bellissima del Pascoli al *Corbezzolo,* quel ricordo della bandiera tricolore evocato nelle ultime strofe a proposito degli eneadi latini!

Quanto alla traduzione è inutile dirne, Giuseppe Lesca rivela ancora una volta le sue squisite doti di scrittore. Egli ha tradotto con intento d'arte. Un'unica osservazione. Perchè egli che può, non ama darci la interpretazione italica di capolavori che siano più veramente capolavori di questo *Savonarola* polacco?

M. T.

**Edgar Baes** - *Le génie décoratif chez les peuples anciens.* - Bruxelles, HAVERMANS, 1905.

Il dotto e ben noto scrittore belga discorre, in una nitida sua pubblicazione di poco più che cento pagine, con grande acume e con notevole cultura, intorno alle origini del senso della bellezza nei popoli primitivi, negli Egizii e negli Assiri, negli Etruschi e nei Greci, nei Latini e nei Barbari.

Questo volume d'indole essenzialmente sintetica insiste sulla dimostrazione d'una verità molto importante e molto interessante per noi che ci opponiamo con sì rude violenza ad ogni interpretazione utilitaria dell'arte, della cultura e della storia, tentata dai modernissimi positivisti. « Il diletto — dimostra il Baes con una quantità di osservazioni attente e di dati di fatto, le une e gli altri fornitegli da uno studio profondo sulla vita primitiva dei popoli — il diletto sembra essere stato sempre il fine dell' ornamentazione, benchè questa sia stata poi applicata ad assicurare il successo ad imprese destinate all'utilità morale o materiale della razza umana, al culto, per esempio. Ma è un errore affermare che l' idea simbolica o religiosa abbia eccitato le fantasie alla decorazione. Questa ha esaltato ed innalzato le manifestazioni di pietà o di morale, le quali alla lor volta le hanno, naturalmente, impresso un carattere; ma tale alleanza non è niente affatto indispensabile. » Ognuno che tenti un' indagine estetica nelle espressioni della vita e della fantasia degli antichi, non può trascurare il breve e pur denso volume di Edgardo Baes.

M. M.

**Francesco Picco** - *Salotti francesi e poesia italiana nel Seicento* - Torino - Genova - Milano - RENZO STREGLIO, 1905.

È un libro di quelli che si amano chiamare in Italia « alla francese »; e libro « alla francese » è per lo più sinonimo di libro leggero, ma è anche sinonimo di libro piacevole.

Detto questo, sono dichiarati subito, io credo, i pregi e i difetti del recente volume edito dallo Streglio. L'argomento tenue, ma pur tanto interessante per la conoscenza intiera di quel mondo di nobiltà ereditarie, che consumano a poco a poco in piccole lotte di forma, in esili dispute metafisiche le raffinate lor qualità di godere e d'amare, andava trattato con la delicatezza d' un pittore di ventagli e di sete. E il Picco questa delicatezza di trattare anime, personaggi, pensieri, costumi, poesie che non reggono agli urti troppo forti e alle violenze improvvise, la possiede. Ma non direi ch' egli possegga quella larga facoltà di sintesi che abbraccia, come in uno sguardo ricostruttore, il senso e l' atteggiamento caratteristici del mondo descritto.

Le varie parti del suo libro, i varii quadri di ogni suo capitolo sono forse meglio *cuciti* che connessi. Sarebbe stato desiderabile che l'autore avesse molte volte parlato lui, veduto lui, sentito lui, piuttosto che affrettarsi, com'egli fa, a cedere la parola agli storici del seicento e ai personaggi di quel tempo che ci parlano ancora per mezzo delle loro memorie. Due cose poi non posso non rimproverare al Picco: non aver tenuto conto dell'attitudine pseudo-filosofica e pseudo-scientifica che si celava nelle riunioni famose in casa di Madamigella di Scudéry, di Madama de Sablé, di Madamigella de Montpensier, curiosa attitudine che collegava con un medesimo carattere i salotti francesi e quelli italiani; e non aver tenuto conto di opere che avrebbero dato al Picco maggior lume e più alto nutrimento, come, per citarne una, *La Société française du XVI.e au XX.e siècle* di Vittorio du Bled.

M. M.

**Lucio d'Ambra** - *La Via di Damasco* - Commedia in tre atti, Roma, ROUX E VIARENGO, 1905.

È una commedia meschinamente borghese e molto poverina, senza caratteri, senza buone scene, senza freschezza. Lucio d' Ambra avrebbe dovuto e potuto darci molto di più; mi fa l'impressione che in questa commedia egli sia stato incalzato da un desiderio pazzo di condurre a termine, al più presto possibile, il suo lavoro. Troppo profonde e troppo frequenti sono le reminiscenze dei lavori anteriori: quel Sambiase è sempre quel tipo di scrittore che esisteva già nel *Miraggio* e nell' *Oasi*. Ci auguriamo che il giovane autore si liberi completamente da questa sua vecchia forma e da questo vecchio mondo dei suoi personaggi e ci dia finalmente la commedia che aspettiamo da lui.

N. P.

**Eugenia Levi** - *Per i vostri bambini* - Roux e Viarengo, 1906.

È una raccolta di poesie e di illustrazioni molto ben indovinata: i bimbi vi trovano istruzione e divertimento; e la signora Levi, che è ben nota per queste antologie italiane di poesie, non ha smentita la sua fama di squisito gusto e di discernimento artistico. Il volume è illustrato da bellissime fotografie dell'Alinari ed è stampato dal nostro Spinelli che in Firenze sa come si esercita l'arte del tipografo.

Quanti pur avendo a cuore l'educazione dei nostri cari bimbi, si ricordano ancora come ai buoni tempi trascorsi ci era soverchiamente grave un libro noioso o troppo pedante, dovranno necessariamente far festa a questo volumetto nitido e bello.

**Linda Murri** - *Memorie* - Roma, Roux e Viarengo, 1905.

Io non giudico Linda Murri, accusata di assassinio, di complicità e di istigazione a delinquere; altri uomini, secondo la loro coscienza e secondo la loro convinzione, hanno giudicato e condannato.

Ma nel volume recentissimo che ha già raggiunte molte edizioni, io non so vedere che una grande infelice; una donna intelligente e sofferente; una povera creatura d'amore e di sentimento vinta e soffocata.

Io non giudico l'accusata; io giudico l'autrice delle *memorie:* il poema del dolore è scritto a lettere di fuoco in questo libro; le lacrime sembrano aver lasciato le tracce loro sulle pagine stanche e disperate. E sembra un ammaestramento terribile sorgere da questa rievocazione di una vita sventurata: si deve lasciar piena libertà alla giovinetta nella scelta del compagno: un errore dei genitori porta a terribili conseguenze.

Se ben diverse riflessioni noi siamo condotti a fare dinanzi al verdetto della giustizia umana, dobbiamo, da questo libro, torcere lo sguardo sdegnati. Sarebbe la più alta e spaventosa simulazione che si potesse immaginare e la madre tenera ed affettuosa diverrebbe il dèmone più velenoso e il serpe più schifoso.

Io non voglio giudicare, ripeto, che il volume; e, prescindendo da ogni altra considerazione, non so vedervi che una storia di grande poesia mesta e sconsolata.

N. P.

**Emilio Del Cerro** - *Vittorio Alfieri e la Contessa d'Albany*, storia d'una grande passione - Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1905.

Agile è la forma del libro. Emilio Del Cerro è stato un biografo indulgente per Luisa di Stolberg contessa d'Albany; ed ha cercato di rinobilitare l'amore fra lei e l'Astigiano con un fervore cavalleresco convincente ed eloquente. S'è intrattenuto a lungo intorno al matrimonio di Luisa fanciulla, uscita allora allora dal Monastero di Sainte-Vandru, con Carlo Edoardo Stuart pretendente al trono d'Inghilterra, il quale, benchè fosse stato in gioventù l'eroe di Preston Pas, non era per questo all'epoca delle sue nozze meno cinquantenne e meno ubbriacone. Tale avvenimento è per il biografo la maggiore delle *circostanze attenuanti* ch'egli invoca a difesa di Luisa. Il libro del Del Cerro è inoltre simpatico per l'attitudine rivendicatrice con la quale combatte il precedente volume di Emilio Bertana: opera di grande erudizione sì, ma dove la minuziosa ricerca del fatto svia spesso l'animo dello storico dalla visione piena dei suoi personaggi: opera, infine, di quelle le quali credono che la scienza letteraria sia stata inventata dalla malincopia degli uomini unicamente per distruggere le grandi e le belle leggende.

M. M.

**F. T. Marinetti** - *Le roi Bombance,* tragédie en 4 actes - Paris, Mercure de France - 1905.

Il teatro satirico prende ora un notevole sviluppo: non è molto che *Educazione di principe* e *Il principe consorte* sono comparsi fra noi discussi ed ascoltati con tante diverse

opinioni, e già F. T. Marinetti il noto poeta franco-italiano, lancia questo suo *Roi Bombance* che è la più atroce satira sociale che si possa immaginare. Io non credo che la tragedia nuovissima presenti caratteri sicuramente saldi per la rappresentazione; ma credo che contenga un assai fine e pungente senso di caricatura. Il popolo dei *Bourdes*, atrocemente tormentato, nella vita da una fame millenaria che si è accumulata per generazioni e generazioni nelle sue viscere, non pensa e non sogna continuamente che l'immenso festino che possa calmare questa fame terribile. Il popolo si rivolta al re *Bombance*, ed elegge capi tre sguatteri popolari; questi, nel banchetto enorme, presentano degnamente cucinato il re *Bombance* all'ingordigia della moltitudine che divora il sovrano, con tutta la corte: ma il re, mentre nella grandissima indigestione i sudditi dormono, riesce a liberare se stesso ed i cortigiani dallo stomaco dei divoratori e, resuscitato, riprende il supremo comando. La satira evidente e pungente, è molto bene calcata e delineata, e si ha un teatro comico che non è sguaiato o insulso. Talune figure secondarie, sono squisitamente riuscite, e il poeta della *Conquête des Étoiles*, si vede comparire spessissimo pur nelle volgari tendenze e nei bassi sogni gastronomici dei *Bourdes*. *L'Idiot*, che è il poeta di questo popolo epicureo, tenta far dimenticare ai compagni la fame parlando di poesia e di ideale; e si hanno pagine di una fattura squisita, che sono veri e proprii inni eleganti. E il lamento del poeta non compreso, in quel popolo triviale è una nota dolcemente mesta e molto bella: « Je ne suis qu'un idiot à vos yeux! et vous ne me comprenez pas! Je ne sais pas préparer une sauce.... J'y pleurerais dedans! »

Però la finezza e la poesia che in tali punti appariscono così sane e così schiette e così spontanee, sono sopraffatte in altri punti da volgarità non perdonabili nè sopportabili. Non era necessario di calcare con tanta sconcia verità le attribuzioni del padre *Bedaine* e la potenza regale del re *Bombance;* non si può cadere nello scurrile e nel volgare impunemente se non si hanno ali forti per un altissimo volo immediato: ali troppo forti e troppo alte, quali il Marinetti che pure è poeta sano, non dimostra di possedere per far del re *Bombance* un compagno di Barbariccia. Si può dimenticare la fanfara di questo: ma non il segno del potere di quello.

N. P.

**Ferdinando Russo,** *Montecassino* - Poemetto in Terza Rima - Napoli, Vito Morano, 1905.

Montecassino è l'eremitaggio *dernier cri*, da quando l'abate Krug fu onorato della visita del suo sovrano, e da quando i conciliatisti vi adescano coi più melliflui richiami il papa Pio X. Colà cercan rifugio — almeno in sogno — tutte le anime stanche: colà Giulio De Frenzi vide l'ombra di fra Paolo Mussini, colà il nostro caro Vannicola scrisse le note più profonde della sua *Sonata Patetica*. Segno che ormai gli eremitaggi non piacciono se non quando son celebri, quando cioè finiscono d'essere spiritualmente eremitaggi.

Ferdinando Russo, che è un po' dei luoghi, ha voluto compiere anch'egli la sua ascensione mistica sul sacro monte; o, a dir meglio, l'ha fatta compiere al suo protagonista, peccatore pentito che, avendo tradito la sua amante e non riuscendo poi a vincerne il pertinace sdegno, offre l'anima sua a San Benedetto. C'è un po' d'artefatto in questo cattolicismo di liquidazione che è invalso fra gl'intellettuali di Francia e d'Italia: ma anche i sentimenti snòbistici meritano che qualcuno li esprima e magari senza intenzioni satiriche. Il Russo per riuscire nel suo compito ha superato molti ostacoli: primissimo la forma metrica, la terzina in dialetto napoletano e terzina di imitazione dantesca! Parrebbe un paradosso: ma quando il Russo verseggia:

> Nu sentimento, 'upietto a me, verace,
> d'ammore santo e desiderio forte,
> st'anema mia ha fatto fa capace;

non offende sensibilmente il gusto del lettore.

Altra prova della sua versatile abilità. E per questa, sebben parecchi preferiscano l'ingenua musa popolaresca di *Sunettiata* all'aulico poemetto recente, Montecassino si raccomanda alla lettura di chi ama facili concezioni verseggiate con piacevole abbondanza.

G. A. B.

**Arnaldo Cervesato** — *Contro Corrente*, saggi di critica ideativa; Bari, G. Laterza, 1905.

Bisogna che gli italiani colti sieno in verità molto grati alla casa editrice Laterza che in pochi anni di vita ha saputo dare alla luce decine di eccellenti opere di filosofia, di arte, di morale, di scienza in modo da conquistarsi nel mezzogiorno un primato indiscusso, specie per quanto riguarda le discipline intellettuali.

*Contro Corrente,* se non è il libro più riuscito, dimostra pur sempre che i Laterza intendono risollevare, per ciò che possono, anche la dignità e la serietà della critica in Italia. Il Cervesato non s'è reso ben conto, secondo me, di quelli che sieno veramente gli ideali nuovi della critica; giacché, volendo, e giustamente, dare un colpo di lancia al formalismo vieto e al dogmatismo tutto preconcetto della critica tradizionale, offre a sua volta un modello di critica che è in realtà molto meno innovatore di quello che le sue stesse parole facciano sperare.

M. M.

* Per assoluta mancanza di spazio siamo costretti a rimandare al prossimo numero gli articoli e le recensioni delle seguenti opere inviateci: **A. Venturi,** *Storia dell'Arte Italiana,* Vol. IV — *La scultura del Trecento e le sue origini.* Milano, U. Hoepli, 1906. — **R. Sabbadini,** *Le scoperte dei Codici latini e greci ne' secoli XIV e XV.* Firenze, Sansoni, 1905. — **B. Soldati,** *La poesia astrologica nel quattrocento.* Firenze, Sansoni, 1906. — **Stendhal,** *Roma.* Roma - Torino. Roux e Viarengo, 1906.

* Nel prossimo numero di **Hermes** parleremo diffusamente dei seguenti libri: *Canti popolari greci,* tradotti ed illustrati da **Niccolò Tommaseo,** con aggiunte e introduzione di **P. E. Pavolini**; Palermo, Remo Sandron, 1905. — **Giovanni Papini**: *Il Crepuscolo dei filosofi,* Milano, T. Antongini e C., 1906. — **Gaetano Salvemini**: *La Rivoluzione francese*; Milano, L. T. Pallestrini e C., 1905.

* **Premio per un lavoro Petrarchesco.** — È ora noto con certezza a tutti gli studiosi ciò che molti di loro avevano agevolmente indovinato. Il signore forestiero, dal quale era stata generosamente largita la cospicua somma di L. 2500 qual premio ad un lavoro su *Francesco Petrarca e la Toscana,* non era altri che l'insigne bibliofilo e bibliografo americano residente in Firenze Prof. Willard Fiske. Ciò può dirsi apertamente ora che, per sventura degli studi, la morte ha tolto il divieto che la modestia del donatore ce ne faceva.

Il concorso si chiuse il dì 8 Aprile 1905 e un solo concorrente si presentò. Il lavoro suo ebbe a riconoscersi frutto di molte e diligenti fatiche; ma si manifestò alla Commissione, e prima ancora era apparso all'autore medesimo, manchevole e incompiuto, e in uno stato di elaborazione tuttora imperfetta. Perciò la Commissione non poteva certo conferire il premio, e conformemente a ciò che già era stato annunziato nell'avviso di concorso come cosa da farsi eventualmente, deliberò di rinnovare la gara, assegnando questa volta quella larghezza di termini, la cui mancanza è riuscita causa principale dell'esito per ora negativo.

Si rinnova pertanto il Concorso col programma precedente.

**Francesco Petrarca e la Toscana**

Indagini e studii intorno a quanto riguarda le relazioni tra il Petrarca e la regione che gli diè i natali e la lingua; movendosi dalla famiglia e dai genitori di lui, e seguitandosi, anche oltre la morte sua, per tutto ciò che concerne la diffusione, l'efficacia, i giudizi dell'opera da lui compiuta, nei secoli dal XIV in poi.

A maggiore schiarimento si riportano le specificazioni che, rispetto al modo di trattare il tema, sono state date, nell'atto di offrire il premio, dal munifico signore (Willard Fiske) che ne ebbe l'idea:

« La trattazione dovrebbe contenere ragguagli compiuti per tutto ciò che ricongiunge « il Poeta, in ogni tempo e in ogni modo, alla Toscana: la famiglia sua e della madre, « la dimora all'Incisa, quella del padre a Pisa, il carteggio di Messer Francesco coi reg- « gitori della città di Firenze, le offerte che da questa gli furono fatte, i benefizi, che « ebbe nella città di Pisa, le relazioni sue col Boccaccio, le visite di Toscani a lui, il car- « teggio suo con loro, i manoscritti delle opere sue e delle lettere sue e a lui che siano « stati procacciati o esemplati da Toscani, le sculture, le pitture, le medaglie, i ritratti, « che si fecero in Toscana ad onore di lui o per la sua efficacia civile, letteraria, artistica. »

È desiderabile che l'opera, mentre dovrà essere frutto di scienza, abbia le qualità che si richiedono ad un libro destinato anche alla coltura generale. E per contribuire alle spese di stampa, e segnatamente delle illustrazioni, onde sarà accompagnato il testo, il donatore porrà a disposizione dell'autore premiato una somma supplementare di lire Mille.

La Commissione giudicatrice per volontà del donatore è costituita dai sottoscritti.

I lavori in lingua italiana, inediti, manoscritti, oppure stampati non anteriormente al 1906, anonimi o recanti il nome dell'autore, dovranno esser indirizzati alla R. Biblioteca Medicea Laurenziana in Firenze, non oltre il dì 31 Dicembre 1906.

Qualora nessuno dei lavori presentati paresse meritevole del premio, il concorso sarà rinnovato.

GUIDO BIAGI — GUIDO MAZZONI — PIO RAJNA.

*Firenze, 7 Aprile 1904.*

* Sono già usciti a Milano i primi numeri del **Rinascimento,** la rivista pubblicata da Tomaso Antongini, inspirata da Gabriele d'Annunzio e diretta da Ettore Moschino. Il *Rinascimento* chiama a raccolta intorno a sé « tutte le energie e tutti gli intelletti accesi da un sogno di perfezione e di vittoria » e intende armeggiare contro la barbarie novella dei filistei che lucrano con la loro coscienza e con la loro fede. È orgoglioso da parte nostra dire oggi che il *Rinascimento* intende là dove continuamente e gagliardamente mirò lo scopo precipuo di questa rivista?

Il *Rinascimento* è decorato con magnificenza, sebbene talora con gusto meno sobrio di quello che dimostrò e dimostra nelle sue pagine l'*Hermes*, dal nostro De Karolis.

Le pubblicazioni avvenire della rivista milanese sono attese con grande interesse, perchè conterranno via via le *Biografie degli uomini illustri e degli uomini oscusi* di Gabriele d'Annunzio, e le puntate d'un suo nuovo romanzo: *La madre folle*. Già sappiamo che tra le biografie saranno non ultime alcune vite di solitari ignoti, di stupende anime vissute senza eco nella moltitudine, di popolani forti e audaci, che il poeta abruzzese ha conosciuti, studiati, amati, come si conoscono, si amano e si studiano i personaggi tipici delle storie.

Desidereremmo che un'attitudine più viva, un carattere più spiccato, un'agilità più giovanile e meglio pugnace avessero le *note* che completano i varii fascicoli del *Rinascimento*, e che dovrebbero rispecchiare con maggiore fedeltà l'indirizzo individuale, l'attitudine, il pensiero genuino della elegante rivista.

* Abbiamo veduto il primo numero delle **Cronache latine,** rivista romana quindicinale di letteratura e d'arte, della quale è, a quanto pare, massimo collaboratore l'amico G. Vannicola. Nonostante la veste artificiosamente simbolica e una leggera evanescenza nella quale sono temperate, come in un bagno di rose, idee, visioni, concetti, le *Cronache latine* entrano nell'arrengo letterario con qualche speranza di prospero successo. Auguri sinceri.

* Sappiamo che **Nello Puccioni,** comproprietario dell'*Hermes*, ha terminato di scrivere non molte settimane addietro una tragedia storica in quattro atti, dal titolo: *Lucrezia Borgia*. Sappiamo che il primo e il secondo atto si svolgono a Roma, in Vaticano, e rappresentano quella che potremmo chiamare la colpa materna di Lucrezia Borgia. Gli altri due avvengono a Ferrara nel Castello Estense, e coloriscono l'espiazione tragica di Lucrezia, espiazione ch'ella subisce dal destino come amante, come moglie e come madre.

Sappiamo che l'autore ha inteso a liberare, proponendosi a guida la veridicità storica, la figura della figliola d'Alessandro VI da tutte le mostruose passioni che la leggenda le aveva finora addebitate.

* **Enrico Corradini** farà rappresentare gli *Atti degli Apostoli,* la tragedia dell'elemento giudaico e dell'emento romano combattentisi intorno alla figura di San Paolo, tra qualche settimana, a Roma, presso la Compagnia del Teatro Stabile. Eleonora Duse gli rappresenterà in quaresima, al Carignano di Torino, il dramma di vita moderna, intitolato *Maria Salvestri.* È il poema drammatico dell'odio. E nella seconda metà dell'anno, sarà messa in iscena anche la novissima tragedia storica, della quale offriamo oggi ai nostri lettori una gustosa primizia: *Carlotta Corday.*

* Notiamo per valore di scritti e per importanza di scrittori il fascicolo di Natale della **Rivista di Roma.** Oltre a buoni versi del direttore Antonio Cippico, del nostro G. A. Borgese, di A. De Bosis, della signora Aganoor Pompilj, di Giovanni Cena, di Domenico Tumiati, di Giovanni Chiggiato, di Domenico Oliva, abbiamo veduto sobrii articoli di indianismo del Di Lorenzo, di drammatica del Benco e di Lucio d'Ambra, di politica dell'Orestano. Rallegramenti all'amico Cippico e a Tito Marrone, *consules.*

* Nel prossimo numero dell'**Hermes** pubblicheremo, fra molte altre ed interessantissime cose, una bella prosa di G. A. Borgese, da un volume di non lontana pubblicazione, intitolato: **L'Elmo di Mambrino.**

* Il quartetto ad archi della Società Leonardo da Vinci, diretto dal maestro Cordara, ha iniziato a Firenze una serie di Concerti, nei quali la musica italiana del 700 e dei primi dell'800, ha un posto non secondario. Ci piace notare la interessante idea di eseguire in una medesima serata i minuetti del Viotti e del Boccherini, due tempi di L. Cherubini, il secondo tempo del quartetto sinfonico del Sammartini.

* A **Cesare Lombroso**, pare, saranno rese quanto prima quelle solenni onoranze che sono necessarie a porre in luce tutta la grande imbecillità di certi individui. Del resto il Lombroso sta per divenire simpatico. Dicono che comincia a credere all'esistenza dell'anima.

* **Leonardo Bianchi**, l'ostetrico dell'Istruzione pubblica italiana, ha dovuto finalmente lasciare il suo portafoglio ministeriale e abbandonare, con rimpianto, la Minerva. Pur troppo lo sostituisce Enrico De Marinis...

* **Ettore Ferrari** ∴ gran ∴ maestro ∴ della ∴ Massoneria ∴ rimarrà a presiedere i lavori pel monumento a Vittorio Emanuele in Roma. Gli chiediamo come grazia speciale che, invece d'una statua equestre, ce ne metta due: una al re Vittorio, l'altra al povero re Umberto. E che invece d'una sola sua statua con l'accetta d'alluminio in mano ce ne metta altre due: una per la *Rivoluzione* e l'altra per... il *Riformismo.*

* **Gli studenti** di lettere dell'Istituto di Studi Superiori in Firenze hanno nominato un comitato per le onoranze a Guido Mazzoni, nel venticinquesimo anno del suo insegnamento.

* Nel prossimo numero il nostro **Taddei** risponderà alle cose dette da Alessandro Chiappelli, intorno ai giovani nazionalisti e alla religione, sulle pagine della *Nuova Antologia.*

* Notiamo: nell'ultimo fascicolo del **Leonardo** uno scritto di Gian Falco, intitolato « La coltura e la vita italiana, » scritto il quale sarà prefazione ad una raccolta di saggi che gli amici del Leonardo daranno presto in luce su la *Coltura italiana*; in un estratto dalla **Nuova Antologia** notiamo anche uno studio critico del prof. Giuseppe Lesca, nostro collaboratore, intorno a *Un poeta infelice.* Il poeta infelice è Giacinto Ricci-Signorini, romagnolo, il quale si uccise nel 1893.

* **Il Poeta e la Regina.** — Un atto di magnifica regalità ha compiuto recentemente la prima regina d'Italia, Margherita di Savoia. Ella dopo aver comprata la bi[illegible] del Carducci,

perché nessun libro nè manoscritto del Poeta vada disperso, ha pure acquistato la casa bolognese dove il poeta visse e creò. Quella casa, per l'atto sovrano, è divenuta tempio sacro all'Italia, e parlerà ne' secoli di questa luminosa leggenda di poesia sorta pel gran sogno del Poeta e per la gentilezza indimenticabile della Regina.

* **L'Università di Bologna,** dopo il Carducci, avrà come insegnante della storia letteraria italiana, un altro grande poeta, il Pascoli. Martedì 9 Gennaio, anniversario della morte di Vittorio Emanuele II, Giovanni Pascoli, lesse a una folla di giovani e d'ammiratori la sua prolusione. Il poeta, evocando insieme la figura del Gran Re e quella del Carducci, tessè l'elogio della Italia risorta a dignità di nazione. Egli mostrò nel fervore della parola con quale altezza d'intenti e con quale nobiltà d'animo intende di continuare nello Studio Bolognese la tradizione stabilita dal suo glorioso Maestro.

* **Severino Ferrari e Domenico Milelli.**—Quando l'*Hermes* era ormai quasi completamente formato, è giunta la notizia della morte di questi due poeti, scomparsi nell'ombra ambedue, ambedue vissuti nel dolore e morti ora contemporaneamente. Del Milelli è lode e somma l'austera dignità che egli ebbe nella sua sventura: di Severino Ferrari più di ogni parola nostra, il ricordo che egli fu pianto come amico e come poeta dal suo grande maestro, Giosue Carducci, e dal fratello suo spirituale, Giovanni Pascoli.

* **Ettore Moschino** prepara un volume di poesie *I lauri*, del quale il terzo fascicolo del *Rinascimento* pubblica alcuni vigorosi sonetti.

* **Marcello Taddei** pubblicherà prossimamente un suo volume di « meditazioni e confessioni » intitolato: *Religione*.

* **Il Consiglio comunale di Firenze** ha deliberato che fra il Duomo e il bel S. Giovanni debba d'ora innanzi passare una linea di *tramway*. La deliberazione fu presa tra le affermazioni sonanti di rispetto per l'arte e d'amore per le tradizioni cittadine. Rispondendo a una interruzione ironica, un assessore dichiarò che certo nessuno avrebbe mai pensato di mettere il *tramway* fra il campanile e il duomo.... E perchè allora fra S. Giovanni e il duomo? Forse che i tre monumenti non formano un tutto compatto? Se ne fa una questione di spazio? Se ci fosse spazio sufficiente, vedremmo certo il filo elettrico anche presso il campanile: e non è poi improbabile che si deliberi d'atterrare per far posto al tranvai, anche codesta superflua e fastidiosa e ormai anacronistica opera che è appunto la torre di Giotto....

* **Il Rinascimento** pubblica una nota su la questione della facciata di S. Lorenzo di Firenze. Osserva come tra i *sangallisti* e gli *antisangallisti* si vada formando una corrente media per mantenere il tempio senza facciata. È inutile dire che *Hermes*... antisangallista contro i sangallisti, è però felicissimo di questa terza soluzione, che rispetterebbe le ragioni dell'arte della storia e perfino... del senso comune.

* La bella prosa di **Giovanni Papini** che *Hermes* pubblica in questo numero farà parte, sappiamo, di un prossimo volume di « favole e colloqui » *Il tragico quotidiano*, già annunziato dalla « biblioteca del Leonardo ».

* **La polemica rapisardiana**, sollevata dal magnifico studio di **B. Croce** (V. *Critica* Anno III, fasc. II) ha avuto un felice epilogo nell'articolo pubblicato sul *Campo* dal Borgese col titolo: *Dulcineo dell'Etna*.

* **Il ponte del diavolo** s'intitola uno studio su alcune affinità tra l'azione del Macchiavelli e quelle del Nietzsche, che Marcello Taddei ha pubblicato sul *Campo* (n. 58).



*Il Direttore:*
Giuseppe Antonio Borgese.
*
*Il Gerente responsabile:*
Ulderigo Bulli

*Finito di stampare in Firenze*
*il dì 12 di gennaio del 1906*
*pei tipi di G. Spinelli e C.*

# DUE IMMAGINI IN UNA VASCA

I.

Solo per rivedere il mio viso in una vasca morta, piena di foglie morte, in un giardino sterile, mi fermai dopo tanto tempo nella piccola capitale? — Quando vi fui presso non pensavo di avere altra ragione che questa.

Tornando dal mare e dalle grandi città della costa, sentivo il desiderio delle cose nascoste, delle vie strette, delle mura silenziose e un poco annerite dalle piogge. Tutto ciò io sapevo di trovare nella piccola capitale, nella città dove per cinque anni avevo studiato, con dei maestri disillusi dalle classiche barbe bianche, le scienze più germaniche e più fantastiche.

Io ricordavo spesso la cara città, così sola in mezzo alla pianura, come un' esiliata — (ho pensato sempre che vi sono anche delle città esuli dalla loro vera patria) — senza fiume, senza torri nè campanili, quasi senza alberi, ma tutta calma e rassegnata intorno al gran palazzo rococò, in cui ciarla e dorme la corte. Per le vie, a ogni cento passi, c' è un pozzo e presso il pozzo una fontana e sopra ogni fontana un guerriero di terra cotta, dipinto d'azzurro e di rosso scialbo.

Io ricordavo pure la casa ove abitai negli anni del mio noviziato scientifico. Le mie finestre non si aprivano sulla piazza ma sopra un grande giardino, chiuso tra le case, ove c' era, in un angolo, una vasca recinta di rocce artificiali. Nessuno si curava del giardino: il vecchio signore era morto e la figlia, annoiata e devota, considerava gli alberi come dei miscredenti e i fiori come dei vanitosi.

Anche la vasca era morta per colpa sua. Non usciva più dal suo seno nessun zampillo. L'acqua sembrava così immobile e stanca come se fosse la stessa da un numero enorme di anni. Del resto le foglie degli alberi la coprivano quasi interamente e anche le foglie sembravano cadute là dentro in autunni miticamente lontani.

Questo giardino fu il luogo delle mie gioie finchè abitai nella piccola capitale. Io avevo la libertà di potervi andare ad ogni ora e quando i maestri non mi chiamavano, mi sedevo con qualche libro presso la vasca, e quando ero stanco di leggere o la luce scemava, cercavo di vedere i miei occhi riflessi nell'acqua o contavo le vecchie foglie e seguivo con estatica ansia i loro lenti viaggi al respiro ineguale del vento. Qualche volta le foglie si diradavano o si raccoglievano tutte verso il fondo e allora io vedevo dentro l'acqua il mio volto e la fissavo così lungamente che mi sembrava di non esistere più per mio conto, col mio corpo, ma di essere soltanto un'immagine fissata nella vasca per l'eternità.

## II.

Per questo io corsi subito al giardino, appena fui giunto nella piccola capitale. Erano passati molti anni, ma la città era rimasta la stessa. Per le stesse vie anguste passavano le stesse donne nane e giallastre, dalle cuffie sgualcite, e i guerrieri di terracotta, inutili e ridicoli, si appoggiavano all'elsa delle spade azzurre sopra le frequenti fontane.

Ed anche il giardino era com'io l'avevo lasciato — anche la vasca era com'io la vidi per l'ultima volta, prima di tornare alla mia patria. Qualche ciuffo di più nelle aiole, qualche foglia di più nella vasca e tutto il resto come nel tempo passato. Io volli ancora rivedere la mia faccia nell'acqua e mi accorsi ch'era diversa, assai diversa da quella ch'io mi ricordavo così lucidamente. L'incanto di quella vasca, di quel luogo mi riprese. Io mi sedetti sopra una delle scogliere artificiali e colla mano mossi le foglie morte per fare uno specchio più grande al mio volto impallidito e trasfigurito.

Stavo da alcuni minuti mirando la mia immagine e pensando alle leggi del tempo, quando vidi disegnarsi nell'acqua, accanto alla mia, un'altra immagine. Mi volsi impetuosamente: un uomo s'era seduto accanto a me e si specchiava accanto a me nella vasca. Io lo guardai trasognato, lo guardai ancora e mi parve che mi somigliasse un poco. Volsi ancora l'occhio alla vasca e contemplai di nuovo la sua immagine riflessa sul cupo fondo. In un momento mi accorsi della verità: *la sua immagine rassomigliava perfettamente a quella ch'io avevo sette anni innanzi!*

In altri tempi, forse, ciò mi avrebbe spaventato ed avrei certamente gridato come chi è preso nel cerchio di qualche invincibile ossessione. Ma io sapevo ormai che soltanto l'impossibile diviene qualche volta reale e perciò non fui per nulla atterrito. Porsi la mano all'uomo che me la strinse e gli dissi:

— Io so che tu sei me — un me passato da un pezzo, un me ch'io credevo morto, ma ch'io rivedo qui, come lo lasciai, senza un visibile cambiamento. Io non so, o me stesso passato, ciò che tu voglia da me presente, ma qualunque cosa tu chieda forse non saprò negartela.

L'uomo mi guardò con un certo stupore, come se gli fossi nuovo, e rispose dopo qualche momento di esitazione: — « Io vorrei stare con

te un poco. Quando tu hai creduto di partire definitivamente io son rimasto qui, in questa città ove il tempo non scorre, senza muovermi, senza far niente, ad attenderti. Io sapevo che tu saresti tornato. Tu avevi lasciato la parte più sottile della tua anima nell'acqua di questa vasca, e di quest' anima io ho vissuto fino a questo giorno. Ma ora vorrei ricongiungermi con te, starmene stretto con te, vivendo con te, ascoltando da te il raccolto delle tue vite di questi anni. Io sono come tu eri allora e non conosco di te niente di più di quello che tu conoscevi allora. Tu comprendi la mia voglia di sapere e di ascoltare. Abbimi di nuovo tuo compagno, finchè non partirai ancora una volta da questa città esiliata dal mondo e dal tempo. »

Accennai col capo di sì ed uscimmo dal giardino, colla mano nella mano, come due fratelli.

## III.

Cominciò allora per me uno dei periodi più singolari di questa mia vita, già così diversa da quella di ogni uomo. Io vissi con me stesso — col me stesso trascorso — alcuni giorni di impreveduta gioia. I miei due *me* andavano per le vie mal selciate, nel silenzio che regnava da tanto tempo nella piccola capitale — un silenzio che datava dal secolo decimottavo! — e parlavano insieme senza stancarsi, cercando di ricordare le cose che videro, gli uomini che conobbero, i sentimenti che li agitarono, i sogni che lasciarono un amaro gusto nei loro spiriti. — Le due anime — l'antica e la nuova — cercarono insieme l'università, silenziosa e sepolcrale come un monastero di montagna — si aggirarono nel giardino alla francese, dietro al palazzo rococò, dove le statue, monche e decapitate, non degnavano più di uno sguardo i viali senza fine — e si spinsero fino al *Liliensee,* uno stagno male scavato che per decreto dei vecchi principi era giunto a ottenere il nome di lago. Io non posso ricordare quei giorni di passeggiate e di confidenze senza che il cuore, un momento, mi manchi!

Ma dopo le prime ore di effusione, dopo i primi giorni di rievocazioni, io cominciai a sentire un tedio inesprimibile ascoltando il mio compagno. Certe ingenuità, certe brutalità, certi modi grotteschi ch' egli mostrava continuamente, mi dispiacevano. Io mi accorsi, inoltre, parlando a lungo con lui, ch'era pieno d' idee ridicole, di teorie ormai defunte, di entusiasmi provinciali per cose ed uomini ch'io non ricordo neppur più. Egli prestava fede a certe parole, si commoveva a certi versi, si esaltava dinanzi a certi spettacoli che a me invece ispiravano smorfie o sorrisi.

La sua testa era ancor tutta piena di quel romanticismo generico, a grandi masse, fatto di chiome disordinate, di montagne maledette, di foreste oscure, di tempeste e di battaglie con rullío di tuoni e di tamburi e il suo cuore si disfaceva in quel *pathos* germanico (fiori azzurri, luna tra le nubi, tombe di fidanzate caste, cavalcate serali ecc.) del quale vive-

vanò gli smilzi bellimbusti malinconici e le signorine bionde un po' grasse.

Il suo ingenuo orgoglio, la sua inesperienza del mondo, la sua ignoranza profonda dei segreti della vita, che nei primi momenti mi divertivano, finirono collo stancarmi, col suscitare in me stesso una specie di compassione sprezzante che a poco a poco giunse alla repugnanza.

Per alcuni giorni ancora io seppi resistere al mio desiderio di insultarlo o di fuggire; ma una mattina, dopo ch' egli ebbe declamato con grande enfasi un *lied* stupidamente commovente, io sentii che il mio disprezzo stava cangiandosi in odio.

« Eppure, io pensai, quest' uomo del quale rido, questo giovine ridicolo e ignorante, è stato, in altri tempi, me stesso. Egli è ancora, per qualche lato, me stesso. In questi lunghi anni io ho vissuto, ho veduto, ho indovinato, ho pensato ed egli è rimasto qui, nella solitudine, intatto, perfettamente eguale a quello ch' io ero il giorno in cui lasciai questi luoghi. Ora il mio me presente disprezza il mio me passato — eppure in quel tempo io credevo, ancor più di oggi, di esser l'uomo superiore, l'essere alto e nobile, il sapiente universale, il genio in attesa. E ricordo che allora disprezzavo il mio me passato, il mio piccolo me di fanciullo ignorante e non ancor raffinato. Ora io disprezzo colui che disprezzava. E tutti questi sprezzatori e sprezzati hanno avuto lo stesso nome, hanno abitato lo stesso corpo, sono apparsi agli uomini come un solo vivente. Terribile e perfido pensiero! Io che oggi disprezzo sarò disprezzato, io che giudico sarò giudicato. Dopo il me presente, un altro si formerà che disprezzerà la mia anima d'oggi com'io disprezzo oggi quella di ieri. Chi avrà pietà di me s'io non l'ho per me stesso? »

Mentre pensavo questo, l'antico me parlava e declamava. Io non avevo più niente da dirgli e tacevo, egli non aveva più niente da dirmi ma, invece di tacere, fabbricava delle frasi e recitava delle poesie orribilmente lunghe. Cosa c'era ormai di comune fra noi? Finiti i ricordi del passato lontano io non potevo parlare con lui del passato vicino, di tutto il mio mondo più recente di bellezze vedute, di cuori amati e spezzati, di paradossi improvvisati intorno alla tavola da the, e tanto meno del sogno doloroso che riempie ormai tutta la mia anima. Era inutile dirgli tutto ciò; egli non mi comprendeva. Il suono delle parole che mi suggeriva tutta una scena, le associazioni d' idee di un profumo, di un nome, di un rumore non dicevano niente alla sua anima. Egli mi pregava di parlargli e se acconsentivo, mi ascoltava con curiosità ma senza sentire, senza capire, senza rivivere con me quello ch'io gli narravo. I suoi occhi si perdevano nel vuoto e appena tacevo ricominciava le sue declamazioni e le sue sdolcinature sentimentali.

Venne dunque un giorno in cui l'odio contro quel passato me stesso non seppe più contenersi. Io gli dissi allora con molta fermezza che non potevo più vivere con lui e che dovevo fuggire la sua compagnia per vincere il mio disgusto. Le mie parole lo sorpresero e lo attristarono

profondamente. I suoi occhi mi guardarono supplicando. La sua mano mi strinse più forte.

— Perchè vuoi lasciarmi — disse egli con la sua odiosa voce di passione teatrale — perchè vuoi lasciarmi ancora una volta così solo? Per tanto tempo ti ho aspettato in silenzio, per tanti anni ho contato le ore che mi avvicinavano a questi momenti! E ora che tu sei con me, che io ti amo, che noi parliamo delle pallide cose del passato, e dell'amore e della bellezza del mondo, e dei dolori delle creature, tu vuoi lasciarmi solo in questa città così triste, così *lentamente* triste?

A queste parole io non risposi che con una mossa di rabbia. Ma quando mi mossi per andarmene sentii il suo braccio che mi stringeva con violenza e sentii ancora la sua voce che mi diceva singhiozzando:
— No, tu non partirai. Io non ti farò partire! Io son così felice ora di poter parlare a qualcuno che mi può comprendere, a qualcuno che ha un cuore ancora bruciante, che viene dalle città dei viventi, che può ascoltare tutti i miei gemiti ed accogliere le mie confessioni. No tu non partirai da questa piccola capitale! Io non permetterò che tu parta! »

Anche questa volta non risposi e tutto il giorno restai con lui, senza parlare. Egli mi guardava in silenzio e mi seguiva sempre.

Il giorno dipoi mi preparai a partire ma egli si pose dinanzi alla mia porta e non mi fece uscire finchè non gli ebbi promesso che sarei rimasto ancora con lui per quel giorno.

Così passarono ancora quattro giorni. Io cercavo di sfuggirgli, egli mi teneva dietro ogni momento, tediandomi colle sue lamentazioni e impedendomi, anche colla forza, di partire dalla città. Il mio odio e la mia disperazione crescevano di ora in ora. Finalmente, il quinto giorno, vedendo ch'io non potevo liberarmi dalla sua gelosa vigilanza, pensai che mi restava ancora un mezzo, ed uscii risolutamente di casa, seguito dalla sua lamentevole ombra.

Andammo, anche quel giorno, nello sterile giardino ove tante ore avevo passato sotto la sua forma e colla sua anima, e ci accostammo, anche quel giorno, alla vasca morta ripiena di foglie morte. Anche quel giorno ci sedemmo sopra le roccie finte e allontanammo colla mano le foglie per contemplare le nostre immagini. Quando i nostri volti apparvero ambedue, vicini, sopra lo specchio cupo dell'acqua, io mi volsi rapidamente, afferrai il mio me passato per le spalle e lo gettai col viso sopra l'acqua, nel punto ove appariva la sua immagine. Spinsi la sua testa sotto l'acqua e la tenni ferma con tutta l'energia del mio odio esasperato. Egli tentò dibattersi, le sue gambe si agitarono violentemente ma la sua testa restò nell'onda tremante della vasca. Dopo qualche minuto sentii che il suo corpo si accasciava e diveniva floscio. Allora lo lasciai ed egli cadde ancora più giù, verso il fondo dell'acqua. Il mio odioso me del passato, il mio ridicolo e stupido me degli anni passati era morto per sempre.

Uscii con calma dal giardino e dalla città. Nessuno m' inquietò mai per questo avvenimento. Ed ora io vivo ancora nel mondo, nelle grandi città della costa e mi sembra che qualcosa mi manchi di cui non ho il ricordo preciso. Quando la gioia mi assale con le sue stupide risa io penso che sono il solo uomo che ha ucciso se stesso e che vive ancora. Ma ciò non basta per farmi star serio.

*10 Maggio 1906.*

GIOVANNI PAPINI.

# EPITALAMIO

.... Altri non sa di qual donna io mi canti.
CINO DA PISTOIA.

Non forse in veste di porpora e d'oro,
per qualche tempio della sua Fiorenza
vi ritraeva, con sottil lavoro,
un dipintore della Rinascenza?
O, suggerendo gli aurei capelli
le ondulazioni del panneggiamento,
con lievi tocchi, Sandro Botticelli
vi die' come l'incedere del vento?
O forse nella gran porta maggiore
del nostro armonioso San Giovanni,
vi plasmava Lorenzo, come un fiore,
magicamente, or' è quattrocent' anni?
Chè assai m' è caro immaginarvi uscita
dall' agil segno d' un' estinta mano
che vi trasfuse il lampo della vita
con un suo gesto semplice ed arcano.
Ma più forse v' amai per la divina
maraviglia de' vostri occhi sognanti,
onde v' elessi Mistica Regina
di quest' anima mia folle di canti.
Di quest' anima vasta e sitibonda,
ricca di gemme sconosciute e rare,
trasmutabile sempre, come l'onda
nell' infinito palpito del mare.

Di quest' anima mia che dubitoso
depongo nelle vostre mani pure,
come in un dolce vaso prezïoso
tutto fiorito di cesellature.

Poi forse, un giorno, a voi, bianca, in un lene
Maggio che l'aria ed i pensier profumi,
disciogliero le mie strofe serene
fluenti come azzurre acque di fiumi.

Uno strano monile rilucente
foggerò per le vostre ondose chiome
e su l' opera mia, giocondamente,
inciderò, cantando, il vostro nome.

Ma se vogliate ascender le Montagne
ove i suoi roghi infiamma l' Aurora,
dove hanno il nido l' aquile grifagne
e la mia rude gioventù s'infiora;

se vorrete che v' arda sulla fronte,
come una spada rutilante, il Sole,
io vi trasporterò di monte in monte,
dietro l' incanto delle mie parole.

Ch' io so d' un mite sognator selvaggio
che, dai gioghi dell' Alpi virginali,
aprì nel Sole per un suo viaggio,
aquila d' oro, il puro arco dell' ali.

Solo e pensoso, in mezzo all' Infinito,
sulle rocce ove il turbine si sferra,
egli forse ascoltò, come rapito,
l' universo respiro della Terra.

Ma gli occhi di fanciullo, arcanamente
s' indugiarono estatici sui fiori;
e nel suo grande spirito innocente
cantarono le squille dei pastori;

poi ripiegò, sereno, il capo stanco
tra la virginità dei gioghi alpini
e, in un tranquillo cimitero bianco,
s'addormentò, Giovanni Segantini.

Là, dove Ei dorme, puro ed immortale,
se il timore dell' alto non v'arresti,

celebrerem la festa nuziale,
incoronati di ghirlande agresti.
Del novo rito narreranno i vènti
per i nevosi culmini lontani
e, dalle scaturigini, i torrenti
diffonderanno la novella ai piani.
Allora sul tumulto delle forre,
contro l'incendio d'un occaso immane,
eleverò le mura d'una torre
con la sua cima urlante di campane;
dove abitando, in mezzo alle procelle
canterò la mia gran Gesta d'Amore
e, nelle notti lucide di stelle,
riposerò tenendovi sul cuore.

DOMENICO GIULIOTTI.

# LA POESIA DELLA NAVE

Il viandante pensoso che si sofferma un istante a riposare lo sguardo dal tedio di monotone strade, o l'errabondo solitario che ama le soste frequenti e le contemplazioni, conoscono la senzazione acuta — desiderio, ansietà, rimpianto — data dalla cosa viva che passa improvvisa rompendo la compostezza inanimata del paesaggio. Vaporiera sibilante che sbuca dal nero di un monte, si precipita incontro alla via da percorrere, e dilegua in un attimo quasi sferzata dalla necessità d'esser veloce. Ma più lenta a sparire, e perciò seguita con più lungo pensiero, più incerta nella sua forma lontana e nel suo destino, più *carica d' ignoto*, e persuasiva, e tenace ad afferrarci l'anima, la nave che passa al largo, giá distaccata da noi, vita perduta tra i due ceruli misteri.

Avete mai camminato lungo un tratto di costa disabitata, per una via che corre parallela all' orizzonte e dà l' illusione di un perpetuo andare, senza limite e senza arrivo, mai? Si direbbe che il mare vi viene accanto, placido e dilungante all' infinito, stretto tra la riva che seguite e l'altra che il cielo vi finge, sì da parere un fiume immenso — il fiume fluente infrenabile letargico della eternità. Or ecco una nave sgorga dalla foce irreale, e fa suo cammino diritto dilatando l'orizzonte, e sconfina laggiù..... V' à scossi dal torpore che già invadeva lo spirito; vi strappa al senso d'oltre umano che addormentava le vostre energie: è la creatura possente, animata, animatrice, la nata dall'uomo ch'egli ha fatta signora dell' indomabile; è la compagna poderosa e fedele che, per il soffio da cui ebbe vita, rende all'uomo mille volte il dono: gli dà la coscienza della sua forza, un diritto nuovo un impeto, un anelito; tutta l' eroica, l' avventurosa, la volitiva bellezza del suo destino — e, a lui offerta, tutta intera la bellezza del mondo.

Nostalgica e animatrice, ecco dunque la nave. In essa raccolti gli elementi che compongono l' armoniosa perfezione dell' umano spirito: sogno e volontà. Sogno — cieli remoti e diversi, terre sconosciute, altre acque, altri monti, altre foreste; le stelle che mai non vedemmo, le forme che non conosceremo; tutto che apre a noi estatiche visioni sull' ignoto, e muove sul giro degli astri il nostro desiderio. Volontà — la precisa, la lucida e forte volontà, ch' è come un getto d' acque su docili ruote e imprime al nostro valore il movimento da cui balzerà l' azione, sorella non minore dell' idea.

Tale sempre dovette apparire la nave, immagine d' ogni ardimento. Ma, dai tempi remoti che la videro schiava dei venti e legata alla non inesauribile forza

del braccio umano, ai tempi nostri che contemplano nella nave il più meraviglioso fra gli strumenti che il lavoro dell'uomo abbia fornito, molto mi sembra accresciuto in valore espressivo questo significato che noi le diamo. Oggi la nave è veramente creatura che *vive*, e la sua vita è una e molteplice ad un tempo. Unita all'intelligenza ed alle attività che la governano, per una rete di arterie, di vene, di nervi, come il corpo al cervello, la nave pensa ed agisce con esse; ma così bene compenetrate sono queste forze e le sue, che la nave sembra altresì godere di una vita sua propria, indipendente e sicura, libera da ogni servaggio, anzi dominatrice.

Così l'ho sentita — e l'impressione si è fatta idea — quando per la prima volta ne vidi una discendere al mare. Un giorno di varo non è semplicemente un giorno di festa come tanti altri. Un giorno di varo è, ovunque, un fervido giorno di gaudiosa fratellanza. Per noi, italiani, è più che un giorno; è, vorrei dire, una giornata — giornata eroica, meravigliosamente agitatrice e maestra di energie. La cerimonia forte e bella evoca tali ricordi di passato e schiude lo sguardo a tali aurore di speranza, che glie ne viene un senso di maestà quasi rituale. È il rito della patria che si celebra sul mare. Indicibilmente solenne, questo rito, a Genova, a Venezia. — *Ti disposiamo, o mare, in segno di vero e perpetuo dominio.* È ancora e sempre, per noi, l'antica Venezia che scande le fiere parole; è ancora l'emula grande, Genova

> sul suo golfo magnifica e forte
> coronata di baleni

Genova, che, senza formule consacranti, terrà nel pugno ferreo la sua forza e la sua fortuna indomabilmente erette sul mondo. Accanto alle due madri prime e gloriose di navi, si raggruppano riverenti le città ch'oggi alzano vanto di maternità navale; e dai piani, dai monti, guardano, arridendo, le cento città sorelle, corona di figlie aspettanti che scortano la Madre augusta, Italia, all'altare delle promesse: — *Ti disposiamo, o mare, in segno di vero e perpetuo dominio.*

Ma non a Genova, non a Venezia, ebbi, io, la mia prima impressione di varo. Fu a Castellammare, la piccola alacre città sul mare di Napoli. Non fasto di glorie, dunque, nè fervore di storiche ricordanze; ma la sensazione precisa della conquista più formidabile che abbia fatto la nave: quella dell'elemento. Si varava la « Emanuele Filiberto » allora bellissimo fra i moderni incrociatori corazzati, e madrina era la giovine Principessa di Napoli, da poco cittadina d'Italia. A rendere più solenne l'avvenimento, un'accolta di colossi, la squadra del Tirreno, magnifica di superbia, fronteggiava l'altra magnificenza della città regale erta contro l'incandescente splendore di un cielo di Luglio. Ed era, tutto intorno, un grande riso sfavillante di mare intensamente azzurro; e mi pareva terribile, quel mare così calmo; mi pareva che, la sua, fosse l'ambigua placidità crudele di chi riposa e non cura, e può sorridere, perchè sa già qual fine avranno le vittorie. Era ben quello, il mare, con *tutte le sue promesse;* vi si specchiava il gran monte, roseo nel mattino, appena fumigante, come velato anch'esso d'insidia. E quando l'ardita guerriera si lanciò nelle onde, parve veramente fosse gittata una sfida da Vulcano, re dell'incudine, a Nettuno, martellator di tempeste; sfida che i nostri petti raccolsero. Fu un clamore eroico che squarciò l'aria come un boato.Gridavano uomini e gridavano navi colle gole delle sirene.Forse tuonava il cannone. Non so, tutto è confuso, bello, delirante.... So che un vecchio, accanto a me, piangeva. E che

anch' io, quando la creatura libera passò rasente la prua del nostro yacht, e ancora per lungo tratto andò fendendo le acque, portata da quel suo grande impeto di conquista, ebbi un velo allo sguardo. Com' era bella, e come tutti le gettavano a piene mani il buon augurio! — Per la gloria e per la fortuna, per la bandiera e per l' amica sorte, per te, bella nave, e per noi!

Per noi? Ma non tutti siamo figli del mare, predestinati per atavico amore a correrne le incerte vie; non tutti urge il desiderio delle venture strane e perigliose, la nostalgia dell' inconosciuto, l' odio del limite che il mare soltanto sembra allontanare, se non distruggere. *Navigare necesse est; vivere non est necesse.....* il detto vergiliano non è motto per tutti. Eppure c' è una malia misteriosa e profonda legata a questa idea di *navigare;* anche staccata da noi, dall'esiguo giro che abbiamo prefisso alla nostra esistenza e dal volo breve delle nostre aspirazioni, la nave reca pel mondo, in nome di tutti, qualche cosa di noi. Vivere non è necessario; necessario è navigare. Questo concetto si fa simbolo e la nave ne è investita come di dignità sovrana; ben le si intrecciano sulla prora il lauro e la quercia, sacri ai poeti ed agli eroi. — Va' tu per noi — sembra le dica ognuno — reca la conoscenza dell' essere nostro a quelli che ancora non ci sanno e reca a noi la conoscenza di loro; accresci il nostro pensiero di quel pensiero, propaga le voci, moltiplica la vita nostra di tutte quelle vite, sì che ci sembri l' umanità più grande e più antica, più indistruttibile il suo seme, più vasto il suo dominio, e più immortale il suo anelito, più eterno il suo destino!

Un' opera di fratellanza è dunque affidata alla nave e, insieme, un' opera di esaltazione e di speranza umana. E la malìa misteriosa e profonda legata sempre alla creatura che rappresenta un' idea, circonfonde la nave d' ineffabile poesia. Anche il mare le dona il tesoro del suo fascino a nulla eguale e che l'etere stesso, percorso a volo di rondine, non varrà forse a superare. Anche il senso austero del distacco. Anche il malinconico senso dell' addio. Sembra che la bellezza di tutte le cose create e di tutte le cose astratte si raccolga nel suo nome.

Incanto, per le nostre fantasie giovanili, di questo nome! Nella storia e nella leggenda, nella vita dei popoli e in quella dell' arte, ogni avvenimento che andasse unito a idea di navigazione, sembrò più fortemente colpirci, liberando a volo dietro la labile scìa l' empito immenso di sogni che ci premeva il cuore. *Poesia, liberazione* — ha detto Victor Hugo. E ha fatto con questa parola la nave sorella della poesia. Liberazione! Nessuna allegoria della libera speranza ci fu più chiara che non la vela gonfiata e sospinta dai venti; nessuna figurazione dell' avvenire, figlio raggiante del nostro desiderio, ci apparve più ardimentosa che non la bella prora, rotonda come un arco teso pronto a scoccare il suo dardo. Ricordate? Noi vivevamo allora, nel nostro adolescente fervore, la grande gesta eternata da Omero...

**Térésah.**

# IL ROMANTICISMO
# E LA LETTERATURA NAZIONALE.

A storia del romanticismo coincide con la storia della letteratura italiana. Parlare di arte classica e di arte romantica in Italia, si può soltanto quando con le due parole classicismo e romanticismo, si vogliano indicare due diversi modi d' espressione assunti dallo spirito umano, per appagare il mistero della sua vita. Non si può, quando alla concezione sentimentale si voglia sostituire una concezione filosofica delle due parole. Classicismo e romantismo non vivono soltanto per le tendenze sentimentali degli artisti, ma sono due forme d' interpretazione generale della vita e della creazione, le quali esistono egualmente al di là d'ogni varia tendenza sentimentale, potendo riassumerle tutte egualmente. Or la concezione caratteristica che riassume ogni tendenza sentimentale degli italiani è appunto il romanticismo.

I.

Si suol dire che romanticismo e classicismo sono nella natura umana *ab aeterno* e che le due vie d'arte e di sentimento si svolgono parallele alla esistenza degli uomini. Tra i greci — si dice — i quali son forse giunti alla più alta espressione della vita classica e del classicismo, esiste pure una tendenza che oggi chiameremmo romantica. Da Eschilio a Euripide è il passaggio dei due stati d' animo. Eschilo vive nei fati, Euripide tra gli uomini. Eschilo conduce la divinità su la terra senza umanizzarla, ma deificando gli uomini e la terra, ed Euripide avventa gli uomini, nella loro forma mortale, contro la divinità, affermata come mistero, come immortalità paurosa ed inconcepibile. Eschilo esalta chi crea e schiaccia Prometeo perchè, invano orgoglioso, non ha saputo creare, ed Euripide esalta chi si ribella e rompe i vincoli delle leggi di creazione con i suoi delitti ed i suoi amori. Tra le due diverse concezioni, dicono, odeggia l'anima umana: e la concezione eschilea è la vetta apollinea, classica, solitaria nella luce, semplice e nuda come le parole di verità, e e la concezione d' Euripide è la vetta dionisiaca, fiamma nelle tenebre, ròmantica turbinosa e frenetica come le parole della bestemmia sacrilega o della gioia incomposta.

Ma se le due tendenze spirituali innegabili, vivono veramente parallele nello spirito umano, non si può limitare ad esse il significato delle due parole roman-

ticismo e classicismo. La vita dei greci è classica e non romantica, sia che essi giungano alle altezze splendenti della vetta apollinea, sia che fremano e cantino nel furore dionisiaco della loro tragedia e della commedia. E il loro classicismo sta nel modo di porre e di seguire l' uomo nell' universo. Potranno esaminare da varii punti d'osservazione l'anima dei loro eroi, potranno amare nei loro eroi un istinto più che un altro; una facoltà spirituale più che un' altra facoltà. Ma quello che li avvicina e li fa simili è l' egual visione che essi hanno dell' importanza e del valore da attribuirsi alla vita umana. Eschilo è per Giove ed esalta la vittoria di Giove su Prometeo. Euripide forse sarebbe più per Prometeo, egli che penetra negli abissi del cuore che spasima. Ma ciò non indica ancóra una diversità fondamentale di vita. Bisogna chiedere chi è, che cosa può, che cosa vale, non in sé ma nell'universo, per Eschilo e per Euripide la figura di Prometeo, la figura dell'uomo ribelle alla necessità naturale, ansioso d'emanciparsi pel solo valore delle sue forze e della sua volontà. E allora Eschilo che desidera la vittoria della Ragione divina, Euripide che desidera la vittôria della Ragione umana, potrebbero incontrarsi in una risposta sola. In quella risposta unica sarà veramente il loro romanticismo o il loro classicismo. E se essi diranno che l' uomo in fronte all' Universo è la forza viva che tutto vuole avvolger di sè, tutto in sè chiudere per esprimere sè in mille voci, essi saranno romantici: e se diranno che all' Universo l'uomo è la forza centrale, alla quale tutto converge perchè egli scelga ciò che è più idoneo alla sua natura divina, alla sua luce senza ombra, essi saranno classici.

Ora Eschilo ed Euripide e tutti gli artisti e i poeti della Grecia, risponderebbero certo con l'affermazione dei classici. È necessario per Eschilo che la divinità schiacci l'uomo il quale vuol compiere la scelta secondo un suo criterio indipendente di perfezione: è bello per Euripide, o meglio è giusto che l' uomo desideri continuamente di giungere a tale indipendenza di giudizio, e quanto più intenso è il suo desiderio, tanto maggior valore è nel suo spirito, tanto più egli è un eroe. Ma per l' uno e per l' altro la lotta è tra la volontà dell' uomo e la voce di Dio che parla nel cuore umano, e l'Universo è estraneo alla lotta. Forse esso è il campo del combattimento. Forse è il terrero contrastato. Ma non è elemento vivo che parteggi per la divinità o per l'uomo. Esso non è bello per la gloria degli Dei; non piange per il conforto degli uomini. È vivo d'una vita a sè, varia ma senza dolore, alterna di luce e d' ombra, ma senza nostalgie. Più veramente, l' Universo preesiste agli uomini e agli Dei; ne è egualmente il padre inconsapevole; è l'eternità impassibile ed assoluta. Nel mito, dal Caos sono nati gli dei come gli uomini: e nessuno di essi ha lottato contro l' eternità assoluta: ma han lottato fra loro. Oltre il mito, la lotta è nel cuore umano tra il desiderio del possesso reale e la necessità del possesso ideale dell' Universo. Tutti i greci sentono questo. E tutti sentono che la perfezione, la verità, la divinità sono nell' equilibrio dello spirito, nella necessità ideale che appaga il desiderio reale: per tutti — qualunque sia la via che essi prevedono — la mèta dell'uomo è il conseguimento di una impassibilità vivace e assoluta pari all' impassibilità dell' Universo. Si può dire che, a traverso le innumerevoli forme diverse del mito, la divinità è per i greci unica e nel loro monoteismo è la sorgente diretta del classicismo.

## II.

Or v'è chi monoteista di nome non sa unificare nel suo spirito la divinità espressa dal mito in una sola forma. Questi è il romantico. La sua diversità dal

classico, non è più sentimentale. Anch'egli può seguire varie tendenze spirituali e nutrire amore per l'uomo ribelle o per il Dio vittorioso. Ma al di sopra di ogni tendenza dello spirito, cioè di ogni sentimento, v'è la sua visione romantica dell'uomo e di Dio nell'Universo. L'Universo non è più l'unica fonte che presenzia immutabile la lotta dei due elementi antagonisti, l'eterna lotta della morte contro la immortalità. L'Universo diviene espressione diretta dell'uno o dell'altro elemento. L'uomo potrà forse dichiararsi indipendente da ogni legge divina, potrà avocare al suo arbitrio ogni decisione, al suo intelletto ogni soluzione dei problemi metafisici. E potrà negare allora ogni *forma* divina, ogni concetto astratto di soprannaturale. Ma l'Universo diverrà necessariamente l'espressione diretta del suo potere e della sua facoltà. Egli vedrà spiegata e svolta nella vita universale la legge che il suo spirito avrà proclamata necessaria: vorrà che su tutte le forme della vita agisca il suo spirito come dominatore, e non avrà limiti e cercherà nel suo spirito l'unità fondamentale delle diversità apparenti a traverso le quali vorrà esprimer sé stesso.

Tal'altra volta forse l'uomo non negherà Dio nelle sue forme: ma accetterà su di sè possente l'idea divina come creatrice dell'Universo. E l'Universo diverrà una espressione materiale della volontà creatrice e un mezzo d'unione tra gli uomini e Dio. Allora l'uomo non affermerà più sue creature spirituali le forme dell'Universo: ma vorrà provare la sua fraternità, la sua solidarietà con ciascuna di esse, per provare che se Dio è in ciascuna di esse, Egli è egualmente sovra il suo spirito. E se l'uomo gioirà, troverà la stessa sua gioia ripetuta e moltiplicata dal mondo esterno in un solo grande inno; e se l'uomo soffrirà, troverà nel mondo esterno l'eco immensa di un dolore che non è il suo, ma è simile al suo e parte dallo spirito divino del creatore di tutto.

In tutti i casi, sia che Dio sia ammesso come una finalità per l'uomo, sia che esso sia negato dalla Ragione umana (e notava argutamente sofisticando il teologo, che negare Dio equivale ad ammetterlo) la concezione romantica della divinità non è dunque monoteistica: essa è insieme panteistica e relativista. Tutto è dio, tutto è vivo spiritualmente ed esiste per la volontà di uno spirito informatore, e nello stesso tempo lo spirito informatore dell'Universo è quale ciascuno di noi lo vede e lo invoca. E la nostra vita perfetta non è più in un equilibrio tra possesso reale e possesso ideale, tra spirito e materia: la vita perfetta, secondo i romantici, è in una rinunzia: la carne abbatte lo spirito, e lo vince identificandolo a se stessa, o lo spirito domina la materia e in sè l'assorbe anche quand'essa deve svolgersi secondo le sue necessità. La lotta eterna non è dunque più, come per i classici, tra Dio e l'Uomo in fronte all'Universo; ma è fra l'Uomo e l'Universo in fronte a Dio, o tra Dio e l'Universo in fronte all'Uomo. E poi che con tale inversione di termini, la lotta diviene combattimento reale e attuale in cui le sconfitte e le vittorie si succedono con continua vicenda, accade spesso tra i romantici che essi amino esaltare e difendere più l'Uomo che Dio, accade spesso che *sentimentalmente* essi siano più vicini a Euripide che a Eschilo. Possono anch'essi sentire, come Eschilo, che Dio vince, che il ribelle è sconfitto. Ma poichè il loro Dio, non è una verità astratta al di fuori di loro, ma si concreta nel loro spirito, esaltando Dio essi esaltano più tosto il loro spirito desideroso di Dio. Nell'esaltazione di Dio qual'è nelle laudi francescane, S. Francesco d'Assisi levando inni alle creature divine esalta più tosto la sua vittoria spirituale su l'Universo, vede nell'Universo una espressione dell'anima sua vittoriosa, e il suo Dio è soltanto l'astra-

zione creata nel suo spirito. Il suo Dio non è più colui che giudica e assolve o punisce; ma è il Dio che ama e si duole se alcuno sfugge al suo amore. Egli è dunque un tutto compatto col cuore del Santo che vive appunto di questo amore e di questo dolore. Così è certo che anche tale tendenza spirituale apparentemente più *eschilea*, partecipa del modo di sentire che è proprio d'Euripide. Ma se tale tendenza sentimentale coincide spesso con la concezione romantica della vita, essa non è tutto il romanticismo: il romanticismo va più oltre: egli nega che la felicità e la mèta siano per gli uomini nel conseguire la impassibilità assoluta che i classici vedono nell'Universo: e preferisce affermare che la felicità sia nell'ebbrezza senza limiti, non nella sodisfazione, nel ricordo di tutto, non nell'oblio, nell'attività perenne, non nel riposo, nella armonia infinita, non nel silenzio, nella immortalità che si svolge, non nell'immortalità che è.

III.

In Italia pensatori ed artisti sono romantici e non classici fin dall'origine della nostra arte e della nostra letteratura. La differenza più profonda che ci allontana dai nostri antenati latini non è quella del culto cattolico sostituito al culto pagano: v'è anzi nella esteriorità delle due religioni e nell'abito sentimentale dei fedeli una continuità di tradizione e nessuno nega che v'è assai di pagano nella interpretazione da noi data al cristianesimo e alla Bibbia degli Ebrei. Sentimentalmente una egual tendenza verso la gioia e verso l'armonia ordinatrice unisce romani ed italiani. Romani ed italiani, dovendo per necessità considerare la vita come un ondeggiar vicendevole di gioie e di dolori, sono condotti più spesso a segnarne il prospetto per una catena di vette luminose significative delle gioie le quali siano visibili tutte da lontano, e nascondano nella loro linea irreale, apparente, le vallate profonde e l'ombra, che pure il viandante avrebbe dovuto varcare. Ma tra l'età repubblicana di Roma e il papato italiano, tra la decadenza dell'impero e i secoli che i tedeschi hanno chiamato medioevo, esiste veramente un medioevo latino, nel quale non le tenebre della barbarie, ma l'angoscia di una crisi d'anime passa su la nostra vita nazionale,

Questo medioevo làtino è per la Roma papale e per l'Italia, ciò ch'era stato per Roma repubblicana e imperiale il mito delle origini e l'età regia. Roma del mito era come la più feroce e la più vasta opera di un Prometeo che per vincere l'orgoglio di Giove, si fosse fatto sacerdote di Giove. Roma del popolo e del senato è più che una città *la città*. È la città che afferma l'uomo contro la natura, la solidarietà degli uomini, l'umanità, contro il Fato. Conquista i Fati e li fa suoi. L'oro e il sangue, la grandezza e la forza, la fede e la preghiera, tutte le energie dello spirito hanno trovato dove porre il loro nido in Roma. E Roma guerreggiando affermava la sua missione di pace, bestemmiando accoglieva tutti gli dei, calpestando il diritto delle genti insegnava alle genti il diritto. Ella parla sempre in nome della divinità, ma ha la divinità nel suo pugno. Gli dei cambian nome ed ella tende l'artiglio rapace delle sue aquile ad afferrare nuovi dei. Ella augusta per la divinità dei suoi numi, decapita e innalza gli dei, li crea e li abbatte, come una forza umana grave, profonda, misteriosa, che non teme di crollare fin che non crolli il mondo.

Ecco l'origine di Roma: nella bestialità e nel sangue. L'origine dell'uomo secondo la Bibbia, è da Dio. Dio è il padre della sua creatura e la foggia di fango: ma anima il fango con l'alito del suo spirito stesso: fa l'uomo schiavo, ma

gli rende dolce la vita offrendo al suo amore un' anima simile alla sua, in cui egli possa sommergersi e vivere d' eternità: gli concede la compagnia della donna. Dio nella Bibbia ha pensato l' umanità come unita da un vincolo d' amore. Quando l'odio di due fratelli spargerà il primo sangue, l' uomo sarà maledetto e comincerà la leggenda dell'ebreo errante nei secoli. Quando la redenzione dei reietti apparirà necessaria, il redentore nascerà da una vergine concepita senza peccato: la sua origine sarà ancora da Dio.

Ma l'origine dell' uomo secondo Roma è nella bestialità. Lucifero è precipitato dall'alto nel fango bestiale. La madre mortale è una donna spergiura agli dei. Un dio è il padre: ma un dio che s'è unito in connubio con una spergiura mortale e ha compiuto il più osceno e il più misterioso dei delitti offendendo egli stesso la sua divinità. La madre immortale, colei che nutrirà eternalmente i figli e ne alimenterà col succo delle sue mammelle la forza, è una belva famelica, la belva vellosa, ch' è vigile e ostinata custode delle sue creature bestiali. Gli uomini nascono da rea Silvia son nutriti dalla lupa, e non c' è tra loro, per la loro vita, un vincolo d'amore, un'anima femminile che li unisca. Nascono uomini e rivali, assetati d' una stessa grandezza, destinati ad armarsi ed uccidersi. Nel sangue fraterno è l'origine di Roma. Romolo uccide Remo. Ma Caino uccisore d'Abele fu raggiunto dalla voce di Dio che lo condannò: il rimorso parlò nell' anima sua più forte della sua volontà. Romolo annienta il rimorso nella volontà. Chi lo giudica non è dio: ma gli uomini. E gli uomini ammiran la forza di colui che fece sgorgare il sangue dalle vene del suo fratello e proclamano il fratricida loro Re e loro Dio.

Così Roma crea la sua divinità da un delitto. Il suo delitto non è più un delitto se è da dio e se è necessario alla grandezza della città. La città non è più opera d'infamia, se è opera di un dio. La divinità e il fato dovrebbero rimanerne sbigottiti. Ma temono forse che rinnegando il dio dei romani, rinnegherebbero la loro divinità: e accolgono Romolo nel loro consesso. La città diviene sacra. Le sue leggi atroci, son leggi gloriose. Per creare il popolo e continuarlo, gli uomini rubano per violenza le donne sabine. La natura, la legge naturale, divengono schiave della legge civile. L'uomo cessa di vivere in contatto con gli dei: vive ora in contatto con l'uomo. Gli uomini creano la società e abbattono l'amore: creano il patto sociale e diviene necessaria la guerra.

Allora la divinità è minacciata nel suo stesso dominio. Prometeo ha afferrata la sua gran fiaccola e sta per scagliarla contro la luce. Giove interverrà con le aquile, con le folgori, con le catene nesessarie a dannar per sempre Prometeo, o cadrà vinto dall'ardore della fiaccola che lo minaccia. È una lotta gigantesca tra la luce e la fiamma.

Ma la divinità non può cadere. Giove possiede ancora folgori aquile e catene. Gli dei che hanno accolto nel loro consesso Romolo, soltanto per salvare sé stessi, hanno ingannato, adescandoli, gli uomini. Ma ora acciuffano questa possente gorgone anguicrinita, acciuffano la città nutrità di sangue e di strage per armarsi delle sue crudeltà, come d' un' arma per la vendetta. I nomi degli dei sono molti ma unica è la divinità: Iehova aveva maledetto Caino, ed ecco che ora Roma diverrà l' espressione di quella maledizione. L'uomo era condannato dal dio biblico al lavoro, al sudore della fronte, al dolore. Ed ecco Roma che legifera per la santità del lavoro, della fatica, del dolore. L'uomo era stato reietto dalla legge eterna: ed ecco che Roma crea la legge umana e lo redime.

Dio sarà ognora presente con la sua grandezza su Roma. Tutta la grandezza della tragedia latina sarà nello sforzo titanico della città a pronunziare la legge che rimanga immutabile e superi la maledizione lanciata dagli dei contro la legge degli uomini. Roma stampa nel bronzo le dodici tavole: e i popoli si ribellano e il sangue delle guerre civili distrugge e cancella anche le parole incise nel bronzo. Roma difende con un parricidio la sua libertà, e per la memoria di quel parricidio ecco Bruto che uccide Cesare e crea l'imperio dei Cesari. La sua vita è in questa lotta tra dei ed uomini. La lotta è sacra e misteriosa: e Roma è sacra e misteriosa città. Ma talvolta gli uomini sentono la loro sconfitta e chiedono pace agli dei. Allora l'opera loro non e più contro gli dei, ma verso gli dei: non è odio non è amore non è combattimento, ma preghiera. E la città diviene una enorme preghiera degli uomini agli dei. Roma città sacra diviene anche città religiosa. Di tanta forza religiosa è nudrita nella rude architettura dei suoi archi repubblicani, che sempre — in momenti di gran fede o di gran desiderio ma di fiacchezza nell'atto — gli uomini hanno proclamato la necessità della religione di Roma. Poeti e uomini politici affermano la religione di Roma. L'affermò Dante e l'affermò il Petrarca. Più recentemente: l'hanno affermato il Gioberti e il Mazzini. Shakespeare l'ha rivelata nell'atto. Shakespeare col *Giulio Cesare*, discendendo tra gli uomini di tutta la latinità, ne vede le linee fondamentali, le aggruppa, crea anime che, vive d'una terribile potenza fantastica, rivelano in qual modo giganti e dei poterono combattere in Roma.

Nella sua tragedia Cesare è nel fôro, ucciso dalle ferite dei cospiratori. Antonio l'amico fedele, il rozzo guerriero, è davanti a lui cogli occhi arsi dal pianto. Il popolo guarda. Coloro che cospirarono, coloro che uccisero sono già lontani. Si salvarono romanamente pronunziando parole degne di cuori romani: — « Chi è tanto vile da non amare la sua patria? chi è tanto stupido da non volere esser romano? Noi non uccidemmo Cesare perchè amassimo Cesare di meno: ma perchè amavamo Roma di più. » — Con queste parole romane, Bruto ebbe la salvezza per sè e per i congiurati. Roma assolveva chi amava Roma più d'ogni grande romano. Ma col nome di Roma, Antonio infiammò gli animi alla vendetta. Uccidere chi faceva di Roma la città più grande e vittoriosa, non era uccidere Roma? Cesare non era egli il cuore di Roma? Cassio aveva detto: Roma è ridotta un deserto, se le sue mura chiudono ormai un uomo solo. Ma Antonio risponde che Roma tocca il vertice della sua gloria s'ella è tutta concorde nella volontà generosa e geniale di un suo gran figlio. E il contrasto eroico della singolarissima lotta tra Bruto e Antonio è nel nome di Roma che l'uno e l'altro vogliono grande e possente. L'ambizione se è nel cuore di Bruto, è ambizione di romano e degna di Roma: se è nel cuore di Antonio, è ambizione di romano e degna di Roma. Bruto grida: avete voluto rimpicciolire Roma esaltando Cesare. Antonio risponde: avete voluto ingrandire Cesare, pensando ch'egli fosse pericoloso per Roma. E c'è odore di fiamma e di sangue nell'aria che suona per le voci del popolo acclamante e piangente. Il popolo ondeggia, freme, ha parole che sembrano fluttuare come vampe di fiamme abbattute e avvivate dal vento. La folla s'agita, spasima sul gran cuore sepolto, grida parole variabili, parole or d'odio, or d'amore, ma sempre è famelica ed avida d'una grandezza sola: e le ombre passano in un mareggiare grave e solenne tra le tenebre del fôro.

Shakespeare ha colto in quell'ombra tragica la gran voce profonda di Roma. Roma non è città che si conquista. Per uccidere Cesare, bisogna pensar che Cesare

sia dannoso a Roma: per volér salvo Cesare, bisogna pensar che Cesare sia utile a Roma. E generoso è l'uccisore come il vendicatore. La generosità romana è nel cuore di entrambi. Ma vincerà il vendicatore. Chi nutre il suo cuore di vendetta, non sempre è più forte di chi lo nutre d'amore, ma la vendetta che un romano compie per Roma è più che amore: è l'amore in atto. Vince il vendicatore di Cesare perchè egli ha saputo veder Roma più grande di Cesare e ha pensato che l'ambizione di Cesare poteva essere utile a Roma, ma non così potente da vincere Roma. Bruto aveva pensato che Roma potesse essere vinta. Egli deve morire perchè se vincesse egli non saprebbe cómpiere tutte le opere che il suo cervello vedesse necessarie. Bruto avrebbe paura della sua ambizione e per sacrificare la sua ambizione sacrificherebbe Roma. È necessario che vinca un uomo il quale nutra il suo cuore dell'ambizione più vasta e faccia grande Roma secondo la grandezza della sua ambizione e della sua volontà. E' necessario che gli uomini sollevino la repubblica con la forza, con lo sforzo, oltre i limiti della possibilità, sempre più in alto. Per questo Roma è la città che ha raggiunto gli dei.

IV.

Ora noi sappiamo per quali vie del pensiero si sia fissata questa grande leggenda romana. I Romani avevan trovato nella fisolofia greca un'insegnamento atto ad appagare il loro desiderio di ordine di pace e di vittoria. E la filosofia trionfante nella vita dell'antica Repubblica è la dottrina degli stoici. Tutto è buono ciò che è nel cuore dell'uomo. Al di fuori di noi vive il male se nel male noi non sappiamo trovare il nostro bene. Ond'è che nostra è la responsabilità delle nostre sciagure. E il rimedio è una continua sorveglianza delle nostre azioni, una continua previdenza nóstra per noi stessi. La provvidenza è in noi. E in Roma tutta la vita degli individui, come la politica del Senato e del Popolo, è informata a questa austérità di principio, che esclude ogni partecipazione del mondo esterno alla nostra vita più intima e pone la felicità e la grandezza umana solo nell'equilibrio spirituale.

Ma avviene nei popoli come negli individui, e avvenne nel popolo romano ciò che avvenne egualmente nel cuore di ogni cittadino. Una stanchezza secolare appesantì la volontà degli individui e la forza della Nazione. Contro le nuove dottrine che affluivano dalle regioni barbariche, come contro gli eserciti invasori, mancava allo Stato e ai singoli la necessaria sorveglianza di sé stessi. E mentre gli individui, assaliti dalle idee e dagli avvenimenti, non più compivano efficacemente e sapientemente la scelta necessaria all'equilibrio spirituale, i governanti non sapevano fortemente opporre alle orde barbariche le loro legioni e armonizzare con le nuove necessità le antiche leggi dell'impero. Le cause più profonde della decadenza romana, sono nel contrasto tra la concezione stoica che avevano gli individui e che informava la politica del Governo e l'insufficienza ad attuare praticamente i consigli teorici dello stoicismo. Ed è notevole osservare come nei primi secoli della decadenza, mentre non si sa porre rimedio alla insufficienza deprimente, tuttavia non si è ancor rinunziato alla propria responsabilità nella sventura. Oratori e censori, concordi ammoniscono il popolo che soltanto sua è la colpa delle disgrazie, soltanto in lui l'origine della sconfitta. Lo stoicismo non potendo più valere a difesa della integrità e della grandezza della vita, diviene causa dell'accusa più tormentosa, del rimorso più grave che opprime come un incubo la coscienza dei cittadini e le anime.

Ora i popoli come gli individui possono accettare completa la responsabilità della disgrazia che li colpisce, quand'essi sappiano che, reagendo alla sventura, potranno domani redimersi in una vittoria, di cui saranno essi esclusivamente i benemeriti. Ma quando alla coscienza di responsabilità non possono opporre nessuna possibilità di benemerenza avvenire, si che la responsabilità è esclusivamente negativa, popoli e individui non saprebbero più sopportare il rimorso senza speranze e cercano di attenuare la responsabilità e di non assumerla intera, per far tacere il dolore troppo grave che li opprimerebbe. E non basta parlare di idee nuove che si infiltrassero e fossero propagate in Roma, per spiegare il loro largo diffondersi e il successo della propaganda. Occorre che il popolo e gli individui siano pronti ad accogliere nuove correnti di idee, nel desiderio di liberarsi dalle proprie: occorre che tutti amino ricercare una causa esterna alla mancanza di equilibrio, nella quale consisteva, per un romano, la infelicità. Ed è inesatto dire che il Cristianesimo vinse in Roma perchè la morale che esso predicava segnasse un progresso di civiltà rispetto alle leggi romane. Il malcontento di coloro che nella legge romana non trovavano sufficiente protezione per svolgere la attività alle quali si erano ormai resi adatti, doveva favorire il propagarsi di parole che cercassero di rivelare e di affermare quelle attività sacrificate. E gli schiavi che desideravano di emanciparsi, e i barbari che discesi in Roma era divenuti ormai parte integrante della vita romana e chiedevano fosse riconosciuto il loro diritto, dovevan tutti divenir militi de' partiti, delle sette e delle ecclesie che ponessero il loro immediato fine pratico nella concessione dei diritti reclamati. Ma le rivoluzioni economiche non bastano a determinare rivoluzioni di coscienza. Senza il Cristianesimo ben altre radicali riforme furon compiute a Roma nel campo economico, importanti quanto l'abolizione della schiavitù: e nel Cristianesimo si son pure compiute riforme fondamentali, quali l'abolizione della servitù della gleba e il riconoscimento della libertà ed inviolabilità individuale, senza che la vittoria di chi reclamava queste riforme abbia alterato la vita delle coscenze. E' certo infatti che la vita romana non ha cambiato fisonomia dopo le agitazioni dei Gracchi, come è oggi evidente la continuità nostra degli italiani del medio evo.

Il trionfo del cristianesimo si dovè ben più che alle sue leggi morali, all'interpetrazione che a qualle leggi fu data. La degenerazione dello stoicismo, il desiderio di liberarsi della propria responsabilità, il bisogno di riconoscere tra la azione reale e la vita ideale, tra la materia e lo spirito, tra gli uomini e Dio alcuno che intervenisse, il quale limitasse la possibilità umana, o almeno si opponesse come forza viva alla volontà individuale facevan si che il mito pagano dei greci, significativo per lunga tradizione della coscienza classica, dello stoicismo, della verità assoluta, non fosse più espressivo del nuovo stato degli animi. Si può conservare per lungo volger d'anni un mito religioso in contrasto con la filosofia degli individui; si potrà in Roma proseguire a far sacrifici agli dei, senza credere nella *loro* divinità: ma chi non credeva alla divinità degli dei, credeva tuttavia a una sua divinità, a una divinità informe non rivelata ma per ciascuno esprèssiva della vita intima. E se era difficile e fu impossibile integrare con la nuova concezione divina le antiche forme degli dei d'Olimpo, più facile doveva essere e fu, compiere questa integrazione con le nuove forme e la nuova divinità affermata iu un culto lontano per origine della vita romana, e nuovo nel suo aspetto esteriore. Quando il Cristianesimo si impose, a Roma il cambiamento di coscienze è già avvenuto prima del cristianesimo, indipendentemente dal Cristianesimo. In fondo, se noi solessimo

confrontare la Bibbia ebraica, continuata dai Vangelì, col mito greco e romano, vedremmo nell' interpretazione più vera, una rispondenza profonda tra i Fati e Jehova, tra Giove e il Padre. I Fati condannano in eterno la ribellione dell' Uomo, e Jehova precipita all' inferno Lucifero. Giove si serve delle aquile per sue annuziatrici agli uomini e il Padre ha i suoi angeli. La divinità greca rivolge gli elementi contro gli uomini: e nel vangelo l' ira di Dio fa tremare la terra quando Gesù muore crocifisso. Ma i romani negando la fatalità del mito greco, non accettarono questa fatalità della Bibbia. Essi non preferirono la Bibbia al mito. Si ribellarono alla concezione del fato. E tolsero il fato dalla Bibbia. E crearono, indipendentemente dalle sue leggi morali, la nuova Bibbia. Gesù Cristo aveva detto agli uomini le parole d'amore e chi si credeva operante in odio alle leggi, doveva sperare da lui una redenzione. Ma non sono gli schiavi, i barbari, non sono i martiri che impongono il Cristianesimo. Il Cristianesimo è accettato come una liberazione da chi era costretto a rinnegar senza speranza gli dei. E quando intorno al Cristo morente il Vangelo pone il gran lutto di tutte le creature, non si vede più nel turbarsi della natura la parola ammonitrice di un dio: ma si vede il dolore reale e presente delle creature colpite anch'esse da una sventura. Le folgori non sono più armi della divinità. Sono il segno d' uno sdegno che è nel cielo, come il volar degli uccelli è l'espressione della loro ansia, come il gemere delle fonti è il pianto del loro cuore segreto. Tutto piange, tutto partecipa al dolore come alla gioia. L'Universo rinunzia alla sua impassibilità e diviene elemento vivo nella lotta umana. E sia ch'egli pianga più profondamente e più vastamente d'ogni cuore d' uomo, si da schiacciar tutti gli uomini nella sua immensità dolorosa, sia ch'egli esulti con l' uomo, nelle sue ebbrezze e nelle sue opere magnifiche; sia che conforti con la sua malinconia l'uomo che soffre, sia che lo derida offrendo la visione della sua vita gaudiosa agli occhi che son pieni di lacrime, tutto l'Universo è animato da una facoltà attiva, da una forza creatrice e vivace, da una divinità ignota e multanime, che abbatte l' Unità fondamentale dell'Assoluto e rivela a ciascuno degli uomini quale sia la verità secondo il suo spirito.

## V.

Tale è il più profondo cambiamento avvenuto nel cristianizzarsi di Roma. Giove non s' è cambiato in Jehova, ma Giove e Jehova sono i due nomi di una stessa divinità che gli uomini sentono su di loro presente in un modo diverso. Le altre differenze dal culto degli dei al cattolicismo non sono in Roma sostanziali. Del nuovo culto si sono accettate le parole le idee le leggi morali ch'egli avesse più rispondenti al tempo in cui sorgeva, o gli si sono attribuite quelle idee e quelle leggi divenute ormai necessarie. Ma idee e leggi non erano accettate perchè cristiane. Esse egualmente avrebbero dovuto trionfare senza il Cristianesimo, e nel Cristianesimo, il quale doveva necessariamente adattarsi per affermarsi, trovavano più facile terreno pel loro sviluppo che non nel mito pagano al quale dovevan reagire per conservarsi. Ne avvenne che se le coscienze accolsero in modo fondamentalmente diverso la idea divina e la verità, non videro diversità nelle forme del nuovo culto e poterono anzi accettarlo per la continuità che seppero dargli dall'antico. Essi sapevano che tutto partecipava alle loro ansie e sentivano per ciò minore la loro responsabilità: ma la diminuita responsabilità li rendeva più liberi per svolgere ed affermare le lo loro antiche attitudini e le loro tendenze senti-

mentali. Destinati al dominio, desiderosi di grandezza, impetuosi nella gioia, essi non rinunziavano alla loro concezione gioiosa della vita. La concezione sentimentale atavica trionfava ancóra e per ciò rinunziando al nome di Giove per scuotere il giogo dei fati, in Jeova, vinti i fati, continuavano Giove.

Cristo aveva affermata una religione di dolore di rasssegnazione di umiltà. Amare il dolore, placarsi nella rassegnazione, soffocare l'orgoglio sono, afferma Cristo, le più difficili tra le vittorie dello spirito: e nelle più difficili vittorie è la felicità. Nell'ombra trionfa la luce, nel dolore trionfa la gioia, nella morte trionfò Dio. Gesù Cristo nel mondo aveva potuto trascorrere come un mansueto uomo che parlava profonde parole di conforto agli uomini. Gesù Cristo soltanto su la croce potè affermarsi Dio. E se un grande amore, una grande riconoscenza fu negli animi che crederono sofferente un'uomo, ch'era di natura divina, per la redenzione di tutti, quanto, fu più profondo l' amore e più viva divenne la riconoscenza, tanto maggiori furono lo sconforto, l'angoscia e il lutto per chi sentiva nelle sue colpe una causa di quel martirio. Lutero chiede perchè non sia il Venerdi di passione il gran giorno d'ogni chiesa Cristiana. Ed è ben certo che secondo lo spirito del cristianesimo biblico l'affermazione divina avviene con la morte su la croce non con la resurrrezione: la redenzione umana avviene col sacrificio, non col trionfo; la vita sorge dal sangue che sgorga ancór caldo dalle ferite di un uomo che muore. Ma per i romantici latini, l'Uomo e l'Universo divenuti antagonisti o solidali non hanno spenta l'antica aspirazione degli individui alla gioia. E grande e luminoso e divino è per essi non ciò che gioisce nel soffrire ma ciò che afferma ed esprime la sua gioia. Sul Calvario non vedono il morente, ma colui che vivo ha il sangue; e nell'ora del lutto non s' indugiano nel pianto perchè attendono il trionfo. Il Cristianesimo in Roma diviene cattolicesimo e il cattolicesimo è un paganesimo di romantici. Prima che l' affermazione sia avvenuta, prima che il discepolo di Galilea sia divenuto in soglio Pontefice Massimo Romano, quando tuttavia le coscenze cercan nel Cristianesimo il loro nuovo culto, ma non hanno saputo ancora assimilarlo in modo da integrarlo del loro contenuto, il cristianesimo tra i latini vive una vita incerta ed errabonda. E lo perseguono e prega nelle catacombe e sfugge la luce e cerca l'ombra. Chi si volge a lui con speranza non sa ancora escire al sole perchè chi ha ormai veduto fremere di vita e *appassionarsi* tutto l'Universo, teme che la voce dell'Universo annunzierà il dolore più possente della gioia. Noi abbiamo un' anno leggendario — il Mille — che può segnare il limite allegorico. In questa enorme trepidazione per la fine, per la distruzione, per la morte, è espressa l'attesa di chi teme la vittoria del dolore. E nel risorgere alla fede e alla vita dopo il pericolo, è il segno del passaggio avvenuto, della rinunzia compiuta, della certezza acquistata. Il dolore è la falsa apparenza e bisogna scorger la felicità. Gli antichi pagani non sono più classici, - ma, romantici, sono ancora pagani. Dopo il Mille, dal suo medioevo la latinità risorge in una ricerca frenetica della gioia. In Cristo non vedono colui che è felice di soffrire per gli altri: ma colui che ha sofferto per la gioia di tutti; nel dolore non vedono la gioia, ma la via necessaria alla gioia; nella fatica non vedono una soddisfazione, ma la via necessaria alla sodisfazione. I forti eroi condottieri d' eserciti non amano la battaglia, ma combattono perchè amano la vittoria. E anche i latini divenuti cristiani non temerono di soffrire per gioire. Avevan veduto la gioia che Cristo aveva indicata risorgendo, e vollero soffrire come Cristo per giunger quella mèta. Un'onda di furore ascetico, un'orgia di martiri passò dopo il Mille tra i cristiani d'Italia. Anche i romantici prima di toccare

la loro vetta apollinea dovevano passare a traverso una furia dionisiaca. La felicità, la gioia, il trionfo si videro nella liberazione dell'anima dagli ostàcoli della materia, dalle contingenze della vita, dalle necessità del consorzio umano. Bisognava spogliarsi degli impacci, sopraffare i pigmei, liberarsi in un cerchio impenetrabile, in una solitudine difesa da paurose trincee, che dovesse apparir terribile a' ciechi perchè per chi avesse buoni occhi serbasse maggiore felicità e gioia più grande. Bisognava cingersi di cilici, perchè l'anima imparasse a non sentir lo spasimo delle membra afflitte; bisognava sposare la povertà, perchè lo spirito sentisse la sua ricchezza; bisognava che i ginocchi si piegassero nella lunga orazione, che le carni sfiorissero ne' digiuni e nelle quaresime, che i desideri appagabili rimanessero inappagati, perchè la preghiera sembrasse fonte di vita e gli uomini eletti sapessero appagare nella fede gli inappagabili desideri. Tutto fu pianto per una gioia; tutto fu minaccia per una promessa; tutto fu spavento per una consolazione. Passarono i disciplinati delle città religiose d' Italia scalzi, disfatti, emaciati, proferendo nomi che erano lamenti, lamenti che eran ruggiti, preghiere che parevan bestemmie. Passavano nel sangue, nell'ombra, nel delirio. Ma nel delirio gli occhi ardevan d' amore; nella ebbrezza folle lucevan di vita: nel martirio volontario gioivano. Tutta la terra, tutto il martirio degli uomini, tutto il martirio di un Dio gridavano freneticamente parole di gioia. I disciplinati d' Urbino gridano la morte umana di Dio, e l' uomo trionfa divino, splendente d' ogni luce, bellissimo d' ogni splendore.

> Planga la terra, planga lo mare, planga lo pesce che sa notare
> plangan le bestie nel pascolare, plangan l' augelli nel lor volare.
>
> Plangano fiumi e rigarelli, plangano pietre et arvoscelli
> tutti facciamo planti novelli ed io dolente plu che kivelli.
>
> Planga lo sole, planga la luna, planga planeta onenessuna
> l' aria, lo foco, con faccia bruna siano a lo planto che s' araduna.
>
> Planga la terra, planga lo male, planga la gente tutta ad uguale.
> Mort' è lo rege celestiale e non de morte sua naturale.
>
> Mort' è lo lume e lo splendore, mort' è la manna del gran dolzore,
> d' ambra e moscato mort' è l' odore, de neve e rose mort' è il colore.
>
> Mort' è lo bello a remirare, mort' è l'ogloso ad odorare,
> dolce ad audire e assaporare suavetoso ad abbracciare.
>
> O' so li apostoli poverilli, che Cristo amava più che kivelli?

« Lo bello a remirare » il « suavetoso ad abbracciare ». Il canto di morte è un canto d' amore. Colui che è morto è celebrato come vivo. Si desidera ancora la soavità del suo abbraccio, la dolcezza della sua figura. S'invocano gli apostoli «poverilli» coloro che or nell'ombra piangono perchè domani affermeranno il trionfo. La vita trionfa della morte. La furia dionisiaca conduce alla vetta apollinea. Una tendenza sentimentale cederà all'avanzare e al penetrar vittorioso di una nuova tendenza sentimentale. Ma si tratta, per dir così d'una vetta apollinea romantica. Gli uomini che hanno espresso il loro dolore pel dolore di tutte le creature, hanno veduto nell'ansia e nella vita stessa delle creature doloranti l' affermazione di Dio. Ben altra fu la vetta apollinea di Eschilo, celebratore dell' impassibilità, della necessità, della immobilità fatali. La vetta apollinea cui si giunge a traverso il medio evo, isola anch'essa nella solitudine gioiosa un Dio: ma quel Dio è egli stesso nato

da un desiderio, da una fantasia, da un grido d'uomini. Vive la vita dall'Universo. Il Rinascimento italico, da quando primieramente si afferma coi poeti del « dolce stile » e con Dante a quando trionfa con Michelangelo, a quando finalmente con Raffaello tocca il limite, è la storia di questa religione d'uomini soggiogati da un Dio ch'essi han creato. Il Rinascimento è l'età mitica, eroica del romanticismo. Dalla terribile ombra del Caos si passa allo splendore dell'epopea divina. Gli uomini mortali, i religiosi, i fedeli li vedremo poi nella « realtà romantica » che ha nel mito e nell'epopea le sue basi prime, le sue origini profonde ma che si svolgerà soltanto quando Dio avrà rinunziato ad avere un continuo contatto diretto con le sue creature mortali.

## VI.

E verso la *realtà romantica* la storia della letteratura e dell'arte italiana ci guida con procedimento rettilineo. Due fatti sono tra tutti caratteristici e rivelatori: il rapporto fra le varie arti nel quale esse si sono svolte a traverso i secoli, e la costante tendenza e preoccupazione di tutto quello che noi abbiamo chiamato *il verismo*. Col *verismo,* gli italiani hanno guardato il mondo reale per scoprirne il mistero: hanno chiesto alle forme sensibili la rivelazione dell'anima pensante: hanno veduto in ogni azione il suo valore di causa, di sforzo verso un effetto desiderato.

È avvenuto per questo che gli artisti italiani, i poeti d'ogni età della nostra storia, tutti, hanno avuto bisogno di prefiggere una mèta, un fine d'ordine morale, al loro sogno e al mondo della loro fantasia. La realtà vista dai loro occhi è una realtà psicologica interiore, nascosta nei sotterranei delle anime e nella ragione ultima degli avvenimenti: e avvenimenti ed anime hanno dovuto trasformarsi nella fantasia degli artisti ad esprimere per interpretazioni e per atteggiamenti imprevedibili la realtà misteriosa discoverta nel sogno. Col tempo e lo spazio, ogni idea di limite è scomparsa e la vita degli uomini è stata ricondotta all'eternità e ha avuto la sua origine e il suo vertice in Dio. Dio è stato presupposto da tutti i nostri poeti, e, insieme, tutti i nostri poeti hanno anelato alla scoperta di Dio. Essi credono la vita derivata da un atto di amore divino e insieme vogliono sollevare la vita per ricondurla a Dio. Poeti e filosofi, artisti e pensatori, tutti hanno il bisogno d'afferrare, schiavo della loro fantasia, l'Universo per elevarlo come preghiera misteriosa, come terribile voce della loro anima profonda al conspetto di Dio. E lodano e bestemmiano. Dante grida le sue laudi e accende le sue fiamme di gioia: Cecco Angiolieri bestemmia e uccide ogni purezza d'amore nell'impeto del grave ridere sarcastico. Il Beato Angelico s'esalta, s'abbandona nella fiducia luminosa della speranza: lontanissimo da lui, Giacomo Leopardi s'abbatte nello sconforto nebbioso d'una meditazione disperata. Ma la gioia o lo sconforto di tutti avranno valore per la gioia o per lo sconforto dell'Universo integrato dalla loro anima consapevole di Dio. E tale integrazione è il presupposto costante, il carattere fondamentale che riconduce i più discordi spiriti d'artisti e di poeti italiani, ad una più lontana e più profonda unità originaria.

La nostra poesia, le nostre arti « belle » hanno rivelato per vie diverse e fraterne questa unità originaria. Il cambiamento profondo tra l'arte classica e l'arte moderna, che noi or chiameremo romantica, è avvenuto nella diversa concezione del rapporto tra l'uomo e il mondo circostante. All'armonia dell'atto, si sostituisce, per così dire, l'armonia del pensiero. Il classico, intento a rivelar lotte d'uomini con la divinità, doveva cogliere del mondo reale le linee più pure e più essen-

ziali, discovrirne l'armonia necessaria, per elevare uomini e dei al vertice dell'armonia discoverta, per fare degli uomini e degli dei, la sintesi ultima, il dilemma ultimo a cui l'armonia universale doveva convergere. Ond'è che, poeti ed artisti, dovevano vedere i loro eroi in un gesto di perfetta compostezza, significativo sempre di un dominio estetico dell'uomo, del dio, dell'eroe raffigurato, su tutta la vita del mondo materiale.

L'artista romantico invece, che cerca nell'Universo un alleato dell'uomo anelante di Dio o un alleato di Dio signore dell'uomo, deve non tanto vedere uomini e Dio come sintesi dell'armonia universale, ma più tosto ricercare in essi l'origine e la giustificazione razionale di ogni armonia. E più che la compostezza e la sicurezza dell'atto, poeti ed artisti ricercheranno il turbamento, la commozione, e in genere ogni variar di impressioni che si succedano pel contatto col mondo esterno nell'animo dei loro eroi; e canteranno e affermeranno la realtà del mondo esterno secondo la varia visione che ne avranno seguendo le impressioni variamente e continuamente côlte. Ne avverrà che artisti e poeti romantici vorranno scoprir sempre tra l'uomo e il mondo una specie di *simpatia fantastica*, la quale creerà appunto quel carattere di pensosità che è essenziale di tutta la nostra arte moderna.

La statuaria greca e classica, giunge alla sua perfezione con le figure marmoree che, rivelatrici nella perfetta armonia delle linee d'un ordine spirituale e ideale immutabile, non hanno bisogno di luminosità di pupille negli occhi. La luminosità delle pupille è un fatto di vita umana cui son necessarie e luci ed ombre, mentre la perfetta luce della divinità è infinita ed eguale oltre l'ombra. Tanta è la luce che gli uomini, abbagliati, non la vedono. L'acuto sguardo di Dante s'adombra tutto nella luce dell'Empireo, e a chi non sappia vedere sembreranno cieche le statue senza pupille degli artisti greci. Ma ecco che i romantici italiani, i ricercatori della divinità nell'Universo, i conquistatori dell'Universo ebbri della diversità vogliono vedere la luce e per ciò le creano intorno l'ombra. La impassibilità divina, cede di fronte alla pensosità umana: e dal vertice dell'arte greca, dalle statue senza pupille si stacca a contrasto violento, la prima affermazione dell'arte romantica: le figure bizantine vive soltanto per la terribile vita degli occhi enormemente luminosi: assorte e disperate negli occhi, come anime che divorino fiamme. Il corpo non asseconda più nella armonia perfetta la luce senz'ombra degli occhi: ma è tutto un'ombra che deriva, che sale come una vampa fosca intorno agli occhi, perchè gli occhi sorgano vasti dal dissidio, come la fiamma chiara che è al vertice della vampa saliente. Gli occhi e la vita degli occhi divengono elemento essenziale nella figurazione degli artisti romantici: la pensosità umana espressa dagli occhi diviene oggetto della ricerca più ansiosa: la vita è interiore, in un contrasto d'ombra e di luce, al di là delle pupille pensose nell'ansia della conoscenza. Crear la luce in Cristo e l'ombra in Giuda non fu miracolo soltanto — come fu detto — di Leonardo da Vinci. Leonardo da Vinci rappresentò nella pittura questa costante tendenza di tutta la nostra arte, condotta alla sua espressione più perfetta. Ma se la vita dello sguardo è divenuta nelle figure leonardiane tant'alta che essa sola giustifica la potenza di questo pittore sul nostro spirito, — nel contrasto tra la luce e l'ombra, nella ricerca dell'espressione più alta e più profonda di questo contrasto, s'è svolta tutta quanta la nostra arte italiana.

Per l'artista classico, conoscitore della armonia perfetta, nella lotta titanica

tra Giove e Prometeo, tra le anime e i fati, — Giove e Prometeo, anime e fati erano veramente forze diverse e contrapposte, ciascuna in sé perfetta secondo la sua vita. Per l'artista romantico la lotta tra anime e fati, tra Dio e Lucifero, non è più lotta di forze diverse coesistenti: la forza originaria è unica e si esprime per due vie le quali tendono a raggiungersi e riassorbirsi a vicenda, per ridursi nuovamente ad unitá. Lo spirito è unico, ma ha in sè la diversità, la luce e l'ombra: l'albero della scienza comprende il bene ed il male: nel mistero dell'incarnazione c'è Cristo e c'è Giuda: in ogni anima d'uomo c'è Otello e c'è Jago. Otello e Jago, lo spirito di sacrificio e l'egoismo, il male e il bene vivono contemporaneamente, sorgono a contrasto, dànno vita alle più tremende battaglie ma sono espressioni di una unica anima, dell'anima umana che tende a esprimersi e a raggiungere la sua unità a traverso tutte le diversità del mondo esterno.

Ne viene di conseguenza che l'artista romantico, sempre intento a seguire nuove diversità e nuovi dilemmi, non giunge mai ad un appagamento, ma sempre a un desiderio, — non si placa mai per una scelta che lo conduca alla sua mèta, ma sempre si abbandona alle nuove vie che travolgono il suo spirito e gli rendono la méta più difficile e più inconoscibile. E l'Unità presupposta e desiderata non diviene mai Unità espressa e conosciuta. L'Unità espressa dai romantici non sa mai essere la sorgente della vita, l'origine prima: ma una ricostruzione fantastica degli elementi della vita nella loro sorgente, nella loro prima origine rievocata.

I romantici italiani sentono che oltre le contingenze e oltre il limite si assurge alla immobilità e alla armonia divina. Ma vedono questa immobilità e questa armonia, vedono Dio, solo in quanto lo rispecchiano nel mondo delle contingenze e dei limiti. Per essi dunque la vita nostra mortale ha un suo valore preciso, sicuro e reale. Lo spirito non è mai solo, né può considerare il mondo esterno come sua creazione fantastica: ma il mondo esterno è anzi la verità più generale di cui ogni individuo fa parte. L'individuo cessa di vedere nel suo spirito l'unità, e considera il suo spirito come uno dei frammenti ne' quali l'unità s'è espressa e s'è apparentemente suddivisa. Fra gli individui esiste la solidarietà che è sempre tra le parti necessarie di un unico organismo. Nel fatto, il romantico non può pensare, non sa concepire la solitudine dell'uomo nel mondo, e vede la vita umana soltanto come sociale. Per amore di solitudine, il romantico ha bisogno di isolàrsi su le cime di una montagna, nelle caverne, nelle celle degli eremiti, o — più moderno — nel gran turbine di una città sconosciuta: egli deve cioè ricercare là solitudine in forme materiali, perchè non dimentica mai nella vita la presenza d'altri esseri che potrebbero influire su di lui. E non solo concepisce la solidarietà umana e la vita sociale come un complesso di rapporti esteriori, di scambi materiali tra gli uomini: ma come un complesso di rapporti anche spirituali, di vita interiore. I classici offrivano olocausti ed omaggi per placare gli dei: i romantici offrono il pianto e lo spettacolo della loro fraternità. In religione il romantico, crede che la preghiera affratelli i devoti e la bestemmia gli empi. Poichè il mondo della religione è un mondo delle immortalità e fanno parte della Chiesa tutte le anime battezzate, vive o morte, crede che la solidarietà spirituale possa estendersi da noi ai defunti ed ammette le preghiere di requie per le anime dolorose nell'eternità: crede ed ammette che tra le anime irreligiose dell'al di là e le anime irreligiose del nostro mondo, possano avvenire contatti, sia che consideri questi contatti come demoniaci, magici, eretici, sia che li consideri semplicemente come fenomeni spiritici, da ridursi nell'ordine dei fenomeni naturali. Nella

vita, tra le anime umane viventi, ammette pure scambi ed azioni reciproche di sostituzione di individualità, di suggestione, di telepatia. La madre può salvar con le sue opere buone e con le sue preghiere il figlio malvagio e bestemmiatore. La moglie può, con la sua volontà di bene e con la sua vigilanza, dare al marito la felicità, verso la quale non saprebbe salire egli col suo spirito fiacco ed inerte. Vi sono categorie di persone che, in determinate condizioni, possono sostituire la loro volontá energica alla nostra inerzia di volontà. Non solo. Ma talvolta il romantico ammette che vi sian pure persone le quali abbiano naturalmente questa facoltà costante sviluppatissima. In Italia la credenza popolare dell'iettatura ha avuto un costante riflesso nella nostra arte e nel pensiero dei nostri poeti. Lo scongiuro, cioè l'azione esercitata dalla nostra volontà per non lasciarsi sopraffare e surrogare da volontà estranee che potrebbero essere malefiche per noi, ha fatto trovare accenti e movimenti geniali a' nostri poeti giocosi e a' nostri poeti tragici: così la nostra *visione* non è mai *intera* e non mai sicura, oltre il mistero: e valga per tutti, lo spirito turbolento dell'Alfieri.

Tutto questo mondo fantastico, questa visione dell'Unità suddivisa nei suoi elementi considerati come entità reali, ha fatto sì che anche l'unità dell'arte, cui tendeva lo spirito classico, s'è per i romantici infranta: e la nostra arte moderna è l'arte delle complessità e delle diversità. È avvenuto nell'arte, come nella religione. La concezione di Dio nel popolo greco fu talmente unitaria e monoteistica, che il più alto rito a cui la Grecia giunse, fu il rito dionisiaco, il rito teatrale, il rito artistico, il quale presupponeva Dio senza nominarlo: esaltava Dio, non pregandolo direttamente, ma rappresentandolo nelle sue manifestazioni esteriori e cercando con l'arte di sollevare le anime nel suo regno immortale. La concezione di Dio nel popolo romantico italiano è rivelata dalla molteplicità e dalla frammentarietà dei riti resi necessari a far sentire, spesso paurosamente la presenza della divinità tra gli uomini. E in arte non più la linea perfetta, la linea semplice, nuda, silenziosa, sola, è l'ultimo termine che può esprimere il nostro desiderio di bellezza. La filosofia ama più la psicologia della matematica: e l'arte ama più la costruzione dell'elemento costruttivo. Dicevo che l'arte greca giunge a una testa di Giove immobile; a un capitello dorico; e che l'arte romantica degli italiani, vede nella testa nuda la pensosità degli occhi e crea il Cristo bizantino. Ma non basta: l'arte romantica va oltre: essa chiede il mistero del loro sogno agli occhi pensosi, e immagina le visioni pittoriche segnate nella dolce linea musicale dei nostri paesisti del rinascimento: concepisce la vita degli uomini come connaturata, come determinata da quelle visioni pittoriche e fa che da quelle gli uomini abbiano meglio significata la loro psicologia, e crea il dolore negli occhi della Venere del Botticelli e più tardi il sorriso negli occhi della Gioconda di Leonardo: cerca anch'essa di fissar l'uomo gigante, l'uomo solitario: ma non giunge allo spirito che sia inconsapevole d'una realtà esterna a lui, e giunge invece al dominatore, a colui che la presenza di tutti unisce nella consapevolezza del suo spirito per soggiogare; ed anima i giovanetti guerrieri di Donatello e i giganti eroi di Michelangiolo Buonarroti. Se noi confrontiamo una testa di Fidia e una testa di Michelangiolo, vediamo che l'una campeggia nel silenzio di un cielo sereno e divino: l'altra balza impetuosa da un trionfare d'architettura sottintesa. Il seicento e i seicentisti non hanno compreso che la scultura e la pittura di Michelangiolo avevan superata la loro architettura necessaria, hanno voluto creare questa architettura, forse senza intendere che, pur grandi, eran destinati a rimanere inferiori alla ne-

cessità già idealmente superata. Non importa. In uno sforzo supremo, titanico se non più divino, l' arte romantica degli italiani è giunta al Bernini, all' architettura che è non più melodia, ma costruzione: che non sorge più dall'armonia dei particolari, ma schiaccia, armonizza per violenza i particolari più discordi, soffoca le linee melodiche nella potenza della sinfonia.

Così, tutta l'arte e tutta la letteratura italiana romantica segnano il trionfo della sinfonia. La storia della musica nostra indica il ritmo di tutta la storia artistica e letteraria nazionale. La tragedia greca giunge alla musica del flauto nel coro. La musica nostra parte dal canto monodico della Chiesa per giungere alla melopea belliniana. Le arti dall'unità originaria, si sono separate, distinte: si è sognata tra noi, come mèta perfetta la loro unione abbandonando alle origini la loro unità. L'unità non s'era ancòra dispersa quando la poesia era madre di tutte le arti e i poeti del dolce stile ci facevano intendere la pittura dei maestri senesi e l'architettura di Giotto. Oggi la separazione è avvenuta: non più unite, le arti sono fraterne e solidali. La nostra melodia è ormai elemento d' una sinfonia che il musico aveva presentita e di cui dà a noi il desiderio. L'anima degli artisti anela alla sinfonia. Questo si preparava da secoli. L' ultimo secolo della letteratura nostra ha dato agli artisti italiani anche la coscienza critica del loro carattere e del loro valore. Nel suo risorgere politico, l'Italia ha avuto una poesia e un' arte, d'origini secolari, che — con una nuova denominazione ormai storica — hanno saputo affermarsi romantiche. I sette poeti intorno a' quali generalmente si suol raggruppare l' attività artistica e letteraria del nostro risorgimento sono tutti romantici: Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci, e nella stessa catena, il D'Annunzio ed il Pascoli.

MARCELLO TADDEI.

# LE ROSE FIORITE

(NOVELLA)

Il the spandeva l'odore blando, molle e sottile, nell'aria del salotto piena del profumo delle rose che l'ornavano e di quello dei tigli che saliva, a traverso la veranda aperta, dal parco sottostante, nella sera di Maggio colorita di fior d'albicocco.

Il Chiromante tolse da uno degli scaffali un in-folio velino ricoperto d'alluda incisa di Mandragole, stampato a Venezia nel 1473 in latino ed in volgare da Antonio Gruogo, sull'Arte d'interpetrare i segni della mano, e l'aprì su di una delle più di mille incisioni che l'ornavano. Mostrò a quelli che gli erano intorno i vari segni della figura, poi prese la mano del Marchese Ludovico Villafranca e gli accennò sulla palma le linee corrispondenti, ed aggiunse con una lentezza pensosa: — « Voi morrete presto Marchese, ecco il vostro breve segreto » — E dopo un intervallo di silenzio continuò: « breve, se volete, per modo di dire: io non credo che si muoia *tardi* o *presto*; ogni vita non è che un ciclo che si compie e del quale ognuno porta la traccia segnata chiaramente nella mano. Il vostro sta per compiersi e voi dovrete morire, nè tardi nè presto, Marchese.

Le Signore intorno ne seguivano le parole con leggera curiosità, riguardando il Marchese giovanissimo che aveva voluto scrutare il suo *enigma* ed ascoltava pensieroso come se fosse stato intento a numerare i battiti del proprio cuore.

Donna Marcella Antici incrociò le mani in un attitudine di sfinge che veglia un mistero; era abituata a considerare quell'uomo che aveva sentenziato con tanta facilità del *destino* di un altro come la cosa più importante non del suo salotto ma della sua vita. Ne aveva seguito i consigli con obbedienza remissiva, s'era circondata unicamente delle cose che le aveva suggerito e l'aveva interrogato sempre per qualunque suo *atto*: dal colore di una gemma allo svolgimento di una passione. Credeva all'esistenza di due correnti che dominano la vita e di potersi così sottrarre ad una.

Le amiche trovavano in lui le ragioni dell'ambiguità che regnava nella sua persona dolcissima, nei suoi occhi languidi come acque-mare antiche, nella sua veste di rosso violento. Ludovico Villafranca s'era fatto pensieroso: ricordava che un'altra Signora ch'era stata sua amante gli aveva detto un giorno la medesima cosa quando s'era accorta ch'egli si stancava di lei: — « Voi non amerete altre; sono certa di essere l'*elegia* della vostra passione; vi ho letto il segreto nella mano. » — Ora quelle parole trascorse rievocate dal nuovo fatto, risorgevano dalla lontananza della sua memoria come se fossero state pro-

nunciate allora e lo preoccupavano intorno alla fatalità che sembrava soprastargli imminente. Si alzò e si tolse dalla mano sinistra un anello d'oro adorno d'una pietra violetta ch'ella gli aveva voluto donare allora, in quel giorno medesimo per ricordo del suo amore *ultimo* com'ella diceva e lo gettò dalla veranda nelle rose del parco sottostante. Era troppo giovane e si sentiva ancora capace di tante *possibilità*.

Intorno il chiacchierio s'era ora rotto vivace, querulo come una fonte svegliata improvvisamente da un abbraccio languido di muschi inveterati che ne ricoprivan la ghiaia. Alcuni erano usciti sulla veranda; altri si erano dispersi per il salotto ove nelle coppe verdi di Faenza, nelle coppe azzurre di Persia era una strana profusione di rose: rose verdi del Bengala, rose violette di Provenza, rose di Fiandra dai petali variegati come i tulipani.

Carlo Parisi raccontava in un gruppo di Signore:

— « Ah! ah! il Chiromante di Donna Marcella! L'altra Primavera — ricordate? — mi predisse la fine del mio amore. Ero fidanzato allora e fui sposo dopo due mesi soltanto. » — Ludovico Villafranca intervenne con un sussiego pieno d'ironia dolorosa. — « Ah! tu compi la triste celia Parisi, perchè il tuo amore è forse morto appunto perchè tu hai sposato la donna che amavi. Col matrimonio le donne cominciano e gli uomini finiscono d'amare; l'unica possibilità che ha un uomo per vivere una passione è sottoposta alla condizione di restar giovanotto. — »

Le donne ascoltavano con curiosità animate ora dall'incitamento che sale allo spirito dalla carne punta dai profumi gravi e penetranti. Nelle coppe verdi di Faenza, nelle coppe azzurre di Persia le rose rare ammollite dall'aria calda si sfogliavano in larghi petali arricciati sull'orlo; dal parco sottostante saliva recato dal vento della sera il profumo dei tigli carico di una voluttà acre che mordeva le carni e incitava lo spirito. Sul lino trapunto della tavola cosparso di violette, nei vasellami d'argento, nei piatti coloriti d'antica terraglia si confondevano in un disordine di colori vivaci le frutta e le confetture. Donna Bianca Ludovisi sporgeva il seno adorno di rose rosse dall'abito di merletti antichi fini come quelli dei paramenti sacerdotali, spinti i cubiti nudi sui bracciuoli della sedia antica di velluto verde con la bocca che un sorriso ambiguo le apriva sui denti candidissimi, come l'aria molle i petali delle sue rose sanguigne. Lionetta Dati giovanissima e bionda come l'oro dell'ambra sulla cui chioma voluminosa un fermaglio d'argento teneva fisse due grandi rose bianche, sfogliava lentamente con le lunghe dita i petali fragranti di un lungo stelo di tuberosa. Ascoltavano tutte con strana cupidigia le parole d'amore invase dal languore voluttuoso della sera molle dei profumi che penetravano ed accendevano la carne. Gli occhi di Marcella Antici avevano nella luminosità rapida dell'ora l'incanto che hanno i colori che risorgono in certi istanti dalle gemme passate.

Si sentiva Ludovico Villafranca spronato lo spirito da una volontà più attiva e più crudele; sorgeva in lui il desiderio acre di cogliere con violenza i sogni che fino ad ora aveva sfiorato ed accarezzato leggermente dopo quella tristezza che gli s'era rovesciata inconsapevolmente nello spirito; il desiderio di *vivere* una nuova passione anche tragica purchè potesse riaffermare la sua necessità e la sua possibità di continuare la vita. E sulla parola *vivere* il suo spirito si raccoglieva con un'incitamento inconsueto. Gli pareva di aver goduto di molte passioni ma di non averne vissuta alcuna. Ora quello scopo di vita che è forse l'unica espressione possibile ad un aristocratico, lo tentava come un demonio che gli fosse apparso allora dopo una vita chiusa nel deserto. Creare una nuova passione ha per la vita più significato dell'apparire di una nuova opera d'arte; il bisogno di una realtà maggiore. Gli uomini che non trovano più niente da fare né da esperimentare non fanno che mostrare la loro incapacità di agire e di vivere. Nel momento più triste del suo spirito risorgeva in lui chiaro il valore che può avere la vita còlta con mano esperta e rapace. Egli non aveva ora che a cercarne l'espressione; l'intuizione forse era già in lui se l'avesse saputa cogliere e avrebbe potuto *non morire*.

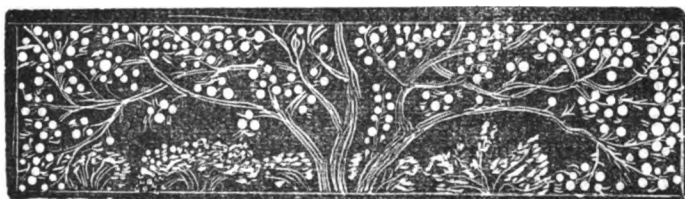
Trasse dall'astuccio una sigaretta, ne offerse intorno: l'accese, ne accese un'altra, una

terza. Disse Carlo Parisi: — « Il più giovane morrà. » — E com' egli era il più giovane il fatto stolido gli piegò lo spirito con la violenza di un triste presagio sicuro e imminente.

Gettò la sigaretta e ne accese un' altra. Ora la riunione sfollava dalla veranda illanguidita dallo spettacolo del crepuscolo, sul parco velato d' una nebbia di colori dalle rose fiorite. Da un vicino convento di orsoline un organo dispiegava un'aria lenta e sostenuta che parlava di cose semplici svoltesi nel silenzio fra i chiostri imbevuti d'incenso ed i piccoli orti fioriti di gelsomino. Qualche persona esausta dall'aria colma di profumo, affaticata dall' ansia della carne desiderosa, si disponeva ad uscire. Qualche Signora vestiva la cappa accentuando la sua bellezza come le frutta che maturano per esser còlte. Se n' andavano recando un presagio prossimo e lontano; qualche cosa di chiaro e di oscuro svegliato nei loro spiriti, palese e tragico. La vivacità s'era spenta come il chiacchierio delle fonti che riabbracciassero i muschi.

Disse Ludovica Albisi mentre nel crepuscolo dileguato si moveva verso lo spogliatoio attraversando la sala: — « Bisogna che voi, Ludovico, veniate giovedì da me. Vi farò il the e vi mostrerò le mie rose. Sono fiorite tutte insieme: sembra che nel parco sia passata una fata: è un incantesimo. » — E nel rialzare la veste di merletti color di rosa, scoprì la coperta di una calza di seta turchina nella scarpa nera, lucida e sottile, allacciata da un'enorme fibbia d'oro, lasciò cadere il fazzoletto profumato di rosa di Spagna.

E il giovedì Ludovico Villafranca era morto di tifo.

ERNESTO MACINAI.

# LE AMICHE DEL SOGNO.

Non accadrà dunque un giorno che per la via sassosa e desolata, su pel monte, nel pendìo scosceso ed aspro, noi ci soffermiamo a prendere riposo e riguardiamo dintorno? Forse, allora, sul primo sostare, quando l'anima ancóra sarà invasa da un senso di sconforto, vedendo sempre lontana la cima risplendente, noi sentiremo il desiderio di una parola di consolazione, della stretta di una mano amica. E, nell'ombra, forse due occhi grandi e pensosi ci guarderanno, ed una mano piccola e bianca si mostrerà e sentiremo sfiorare le nostre guancie da chiome finissime e potremo intravedere la figura elegante. E l'amica sarà vicina! Or chi sarà quella che noi vedremo: quale sarà la voce melodiosa, quale la stretta tacita nello sconforto?

Io oso pensare che la donna pel nostro sogno e per la nostra casa, non si sa ancora educarla, nè disporla dalle madri moderne. Raramente squisite dunque appariranno a noi le eccezioni che vediamo dintorno e indipendenti completamente dalla volontà di chi ce le guidò inanzi. Chi non ha notata ad esempio l'ipocrita ignoranza che in nome di un vieto e decrepito pregiudizio circonda le attuali signorine dinanzi alla vita? Io oso proclamare àlto che alle fanciulle non si sà dare l'educazione che l'esigenza moderna richiede. E dobbiamo spiegarci: non deve essere educazione di sapienza e di pedanteria: forse appena esse dovranno conoscere il necessario e starà alla abilità della nostra condotta e della nostra coscienza il foggiarle quali le desideriamo. Ma deve èssere educazione di sincerità e di limpidezza, di eleganza e di magnamità di idee: la donna moderna deve sapere, come l'uomo, sfatare i pregiudizii e le gretterie, essergli pari nella visione e nella concezione della vita: questo è il femminismo che si deve concedere: non l'altro che è un antifemminismo in quanto toglie alla donna ogni suo attributo proprio e la rende simile all'uomo: calcolatrice ed egoista. E ben essa venga: noi l'attendiamo fidenti e sicuri: con animo immutato noi desideriamo di intravederla. E forse quella che silenziosamente ci sarà accanto, senza che l'abbiamo sentita, che ci porgerà il conforto senza l'oppressione che suole circondare ogni opera di carità, maggiormente saprà avvincerci, e sarà la benvenuta. Chi non si è sentita così vicina una di quelle piccole anime e non l'ha sentita tre-

mare e non ha veduto accendersi in un tramonto dei grandi occhi pensosi, chi non ha scorto tremolarvi incerta nel fondo una lagrima, non sa la più grande delle dolcezze umane. Tante io ne ho viste delle amiche intorno: tante e bionde e brune e sottili e opulente e liete e infelici e pensose e allegre, ma quelle che ho trovate superiori dinanzi alla vita, aveano saputo foggiarla con ribellione all'infuori delle siepi delle convenienze imposte. E ciascuna, così fina e squisita, pur non avea oltrepassato i limiti della strimpellatura melanconica di clavicembalo che ogni moderna fanciulla conosce; ed avea imparato a maneggiare il pennello, creando spaventose pitture di ornamento su porcellane dozzinali, ma ben tutte aveano compreso che altro noi aspettavamo da loro per la nostra casa e pel nostro letto. Taluna ebbe così dolce il sorriso e pur tacendo espresse così meravigliosamente il suo pensiero, che tenendo curva la fronte sul ricamo insignificante sembrò circondarsi di luce come d'un'aureola. Altra sospese la sua giovinezza come un olocausto solenne e si nascose pregando e soccorrendo; e nella sua vita di abnegazione apparve la giocondità come una musica intorno e fu senza ostentazione e senza voto nella vita comune fra gli uomini e nel mondo; e non avea appresa la cosa sui libri, ma solo nel piccolo cuore ardente aveva ritrovato la fiamma e il sorriso.

Tutte queste, tutte queste che sorrisero e beneficarono, che dettero l'opera o l'affetto con la giocondità nel cuore noi le incontrammo talvolta nella via desolata pel monte e ci salutarono e con noi trascorsero il cammino, per un poco, e riempirono di tenerezza il nostro cuore. Altre ci apparvero per un istante e sembrò che tutto intorno si rischiarasse di insolita luce e che la loro purezza salvasse il nostro cuore che era chiuso ed abbattuto, e noi le chiamammo: Sorelle! Ma scomparvero ridendo verso l'altura e noi le seguimmo con occhi avidi senza raggiungerle: ed erano coraggiose e regali, di grande statura, con fronti segnate pel diadema di comando o miti e sottili con occhi dolci e con labbra pure, e se noi le incontrammo poi madri e signore trovammo ancora intatta sul loro labbro la parola come l'avevano conosciuta e limpido lo sguardo quasi inconsapevole.

Ma se qualcuna, dall'ombra, ci chiamò e a lei ci volgemmo e la vedemmo affannosa e perplessa e sul viso le trovammo il segno delle lacrime piante e vedemmo il dolore, nemico implacabile, volare dintorno, per nessuna come per quella compagna il cuore seppe tremarci di simpatia, perchè essa aveva trovata nella vita la strada perigliosa ed oscura e si era abbandonata in disparte sola ed oppressa. E sentì con noi grande fratellanza, la povera anima abbattuta e vinta, sentì che solo per noi ella era ancora intatta e pura nell'immensità del suo dolore e comprese che per noi era al disopra di ogni altra che mai nella sua via aveva trovate ortiche e roveti, che non aveva veduto il cammino divenire aspro e periglioso d'un tratto.

Per tale forza si dimostrava dunque l'impotenza dinanzi alla vita di quello che viene insegnato alle fanciulle che devono seguirci nel cammino. Dinanzi all'impreveduto, dinanzi al nemico esse si sono trovate sprovviste e non hanno saputo resistere per l'ignoranza completa, e quando hanno trovato inesorabilità e condanna nei carnefici loro, in quelli cioè che non aveano saputo prepararle o agguerrirle al pericolo, soltanto in noi, sono riuscite a trovare i fratelli che sapevano comprendere e compatire e dall'ombra, intorno, talvolta una piccola voce amica ci ha detto: Fratello io sono caduta miserabilmente e non ho coraggio dinanzi alla vita!

Allora sulla fronte, che taluno avrebbe osato pensare impura, noi abbiamo posato il bacio fraterno ed abbiamo pensato: Questa sorella che conosce il pericolo e la faticosa ascensione è la sola forse che saprebbe avere animo pari all'evento. E l'abbiamo pensata tale, solo perchè abbiamo veduto ch'ella ci era più vicina di ogni altra.

La Compagna, questo sia, e non altro; questo e non altro. Dateci dunque la compagna, e non lo strumento elegante e sottile di trastullo e di parata. Mi sembra che l'importanza sia tutta in questo concetto: di non dare a noi se non che la creatura che sappia esserci sempre a fianco per ogni via che dobbiamo prendere. Sia preparata soltanto, sta a noi dopo il condurla; ma non possiamo nemmeno tentare di incamminarla se le mancano i mezzi anche pei primi passi. Con la conoscenza delle cose più importanti per la vita ch'esse sono per condurre le compagne che devono giungere, avranno aperta l'anima e la mente a quello di cui noi le metteremo a parte, e saranno degne di animare del loro sorriso la concezione della nostra opera. Queste donne che sapranno offrirci l'anima e la mente, sempre, in ogni tempo ed in ogni contingenza; saranno le prime a spingerci all'opera, le ultime a disperare del nostro successo: le più forti a incitarci innanzi, le più deboli a rattenerci indietro. Saranno compagne buone che leniranno i dolori, che solleveranno le nostre fronti curve nella sconfitta, che sapranno far sparire le lagrime e le rughe con una buona parola o con un sorriso. Saranno tutte così alte e così squisite come saprebbe foggiarle un'educazione più sincera e più aperta che potesse far spaziare la loro anima dinanzi a molte cose belle che per una idea gretta esse debbono ignorare, in un mondo dove esse dovrebbero imparare a considerarci come compagni, come fratelli di anima, coi quali condurre la vita e non come esseri pericolosi che bisogna avvicinare con tutte le cautele possibili e soltanto dopo il grave consenso dei genitori e dopo quella convenzione solenne che si chiama fidanzamento.

Sia lasciato alla sincera espansione della loro anima squisita, il mezzo per estrinsecarsi dinanzi a noi! Vengano avanti, le nostre donne, fidenti e gioconde in animo: con questo concetto semplice e alto che da loro e per loro noi tutto attendiamo, che per loro e con loro la vita grande e bella si deve e si può fare, che debbono essere la nostra guida sorridente e benigna e che noi le attendiamo per offrir loro il miglior frutto del nostro intelletto e della nostra anima. E sembrerà una teoria di belle donne toscane dipinta da Sandro Botticelli.

*Firenze - Aprile - 1906.*

Nello Puccioni.

# L'INCANTATORE NOTTURNO

## I.

Si chiamavano Maria Grazia, Angelica e Serena. Erano tre sorelle senza altri parenti nel mondo, sole. Dopo che la morte aveva visitato la casa portandosi via i genitori vecchi, esse facevano vita in comune, tranquille, tacite quasi sempre, inseguendo con la fantasia i sogni più luminosi e non parlando di essi mai, vivendo in una austerità monacale, nel lavoro quotidiano, senza lamento.

La loro casa era al cospetto del fiume, ma, poichè la stanza dove esse stavano di solito era più bassa del livello del suolo ed aveva finestre munite di inferriate antiche, così esse non vedevano mai la corrente, udivano solo il fluttuare continuo delle onde e vedevano profilarsi nei giorni di sole i ponti lontani nella varietà dei colori.

Non amavano il mondo. Chiuse nella loro stanza esse non agognavano ad altra vita che a quella che conducevano. Sognavano, è vero, ma come la loro mente presto si stancava nelle immaginazioni, così nessun desiderio duraturo veniva a turbare la uniformità della esistenza semplice, veniva a far palpitare con maggior veemenza i loro piccoli cuori.

Lavoravano senza posa. Maria Grazia faceva dei fiori per le corone degli altari, Angelica ricamava abiti per le spose con fili di seta e d'oro, Serena dipingeva sopra le tele i cieli sereni come il suo nome e come il suo viso. Esse compivano opere piene di valore e piene di virtú senza saperlo. Ma al cominciar di una primavera il libro della loro vita fu dal destino aperto alle pagine dell'amore e della morte.

Fu in un'ora avanzata della notte. Prima era stato tutto silenzio. La città era parsa dormire del suo sonno più profondo. Ad un tratto nella stanza bassa era giunto il suono di uno strumento musicale, di un violino le cui corde fossero toccate da una mano sapiente.

Angelica per la prima si levò sul letto dove giaceva e svegliò le sorelle che le dormivano accanto.

— Maria Grazia! Serena! Non udite?

Ella era in ascolto, protesa tutta verso la finestra. Le sorelle ne videro biancheggiare il viso al chiarore velato della luna ed ascoltarono anch'esse, immobili, prese anch'esse dall'incantamento. Ora il suono del violino veniva dal fiume ancor più chiaro e più modulato, aveva fascini ignoti, sconosciuti incantesimi, narrava di cose oltre umane. A traverso la limpidità dell'aria la voce musicale sembrava riempiere maravigliosamente la stanza delle sorelle, sembrava dominare tutte le cose, vincere anche il respiro liquido e possente del fiume. Certo quegli che sonava così nella notte doveva essere un maestro grande, doveva avere nel cuore un tesoro inesauribile di affetti, di commozioni, e di sentimenti, doveva avere nelle mani una virtú insuperata. Egli faceva piangere, fremere, cantare, parlare, con melodie, con voci umane, con singhiozzi tutte le corde del suo strumento magnifico, assumeva nelle immaginazioni delle vergini a quell'ora l'aspetto di una divinità. Il suono tacque ad un tratto. Ancora per poco le vibrazioni parvero animare la stanza poi fu silenzio come prima.

Serena disse:

— Ma questo è un sogno!

Maria Grazia disse:

— Chi, chi sarà questa notte nel fiume?

Angelica tacque, protesa tuttavia verso la finestra col viso luminoso del chiarore della luna.

Serena ripeté:

— È vero, Angelica, che è un sogno?

Allora l'estasiata parve disciogliersi dai legami del fascino maraviglioso e disse anch'ella: È un sogno!

Per quella notte il sonno non le visitò più: Nessuna chiuse più occhio. Ad ogni minuto si aspettavano di riudire gli accordi dello strumento che venisse a dominare di nuovo la voce del fiume rivincente. Fu così fino all'alba e si levarono allora tutte e tre con il pensiero e con il desiderio della musica notturna; ma non ne parlarono. Ognuna di loro riandò con la mente la delizia provata, ognuna di loro cercò di rammentarsi un qualche accordo più commovente, il singulto, il fremito, il tremito, lo spasimo di una corda sonora che più le avesse colpite.

L'armonia perdurava nella loro anima, riusciva a dominare ancora ogni altra sensazione, commoveva, anche trascorsa, tutto il sangue delle loro vene.

Ed ecco la notte seguente sul fiume, il suono ricominciò: l'incantesimo avvolse di nuovo le anime vergini nelle sue reti oltre piacenti. Le tre sorelle ascoltarono sitibonde. Angelica parve morire per la delizia, senza parlare.

Fu così per altre notti ancora, anzi di volta in volta il suono parve avvicinarsi di più, sembrò venire da meno lontano, quasi da sotto le finestre delle sorelle.

Una notte Serena non potè reggere alla curiosità: Disse piano mentre le altre erano in ascolto:

— Sentite! Sentite! Sembra che suonino sotto alla finestra! Io anderò a vedere. Mi chinerò sul fiume.....

Mentre parlava il suo volto si veniva tutto coprendo di rosa al chiarore della luna; il suo desiderio le metteva raggi d'oro negli occhi. Ella, con i capelli biondi, sciolti sopra le spalle, era di una bellezza non più veduta.

Dissero insieme le altre sorelle:

— Va! va!

Escì. Maria Grazia ed Angelica udirono il passo di lei che si allontanava musicalmente, lo udirono confondersi alle note dello strumento che continuava nelle sue melodie sul fiume. Poi, non udendola più, la pensarono chinata sopra le acque, al cospetto del sonatore maraviglioso, avvolta dall'onda musicale, illuminata dai raggi della luna.

— Come sarà felice! — disse Maria Grazia.

— Tanto! — disse Angelica.

E tacquero perchè la melodia ancora continuava ed esse non volevan perdere nè meno una nota. Serena non ritornò fino alla mattina dopo all'alba. Entrò con un respiro affannato, tenendosi strette le mani sul petto contro il cuore che le batteva troppo. Subito cominciò a parlare con l'ansia nella voce:

— L'ho veduto! Oh! Angelica ti somiglia! Quando tu non parli e fissi il tuo sguardo immobile in alto e sei come in una estasi gli somigli! Come è bello! Ah, io l'ho veduto! Era nel fiume dentro una barca tutta bianca, in piedi, con lo strumento appoggiato sopra una spalla e teneva l'archetto in una mano e lo strumento nell'altra e tutta la sua testa era china sopra le corde e come i capelli neri gli scendevano sopra il violino, la sua chioma ed il suo strumento facevano una cosa sola! Ah! che bellezza! Io l'ho veduto!

— È giovine? — domandò Maria Grazia.

— È giovine!

— E per chi suona? — domandò Angelica.

— Non so! io non glie l'ho chiesto! Chi avrebbe potuto parlare mentre egli sonava?

— E te lo rammenti così bene? — chiese Maria Grazia.

— Lo vedo tuttavia come se fosse davanti a me, come se la sua figura fosse entrata nel mio cuore per sempre!

— Ebbene, perchè non lo dipingi su quella tua tela? — disse Maria Grazia.

— Vuoi davvero?

— Ma certo: Fa il suo ritratto, cosi a memoria, sopra la tela e noi lo vedremo!

— Lo farò.

— Subito!

— Subito!

Maria Grazia rise del fervore. Angelica sorrise silenziosamente. In un attimo fu preparata la tela. Serena sedette davanti al cavalletto con gli stromenti della sua arte: cominciò da quel giorno il lavoro paziente. Le sorelle la videro dalla mattina alla sera china sopra la tela d'onde il prodigio dovea comparire; la mirarono infaticabile, con gli occhi vivi, arsa da una febbre indomita, ignara d'ogni altra cosa che non fosse la sua opera, concentrata nella visione interiore che a poco a poco acquistava luce, anima, vita, sopra la tela inconsapevole e tutte vissero di quell'ansia, spesero nell'attenzione le forze più pure, di giorno in giorno, d'ora in ora, di minuto in minuto, videro alzarsi sopra le acque luminose nella realtà quasi tangibile, con il suo stromento sonoro, nella barca, il maestro sconosciuto delle musiche, l'incantatore notturno, il signore delle melodie che dominavano la voce del fiume.

La gioia invadeva adesso completamente l'anima di Serena, poi che l'opera veniva compiendosi secondo il suo desiderio. Una esaltazione indicibile si era impadronita del suo corpo e della sua anima; ella era sollevata fuori del mondo, al cospetto del musico divino che ella, sola, di notte, aveva veduto sul fiume.

Le sorelle comprendevano il suo delirio silenzioso, l'ammiravano tutta, bellissima, nella gioia della creazione; la invidiavano; piangevano di dolcezza con lei quando la notte svegliate da un battito, da un rumore, da un fruscio qualunque, trovavano Serena in ginocchio d'innanzi alla tela, cogli occhi negli occhi aperti e profondi del violinista, in contemplazione della fantasima rievocata da lei con amore folle.

E la musica, per un tempo, non s'udì più. Ma una sera, quando il quadro fu compiuto del tutto, all'improvviso, di nuovo, fu la musica sul fiume, sgorgò nella chiarità delle note fluide, spaziò per i cieli sereni, parve ancora comprendere abbracciare, dominare il mondo, vinse le anime sororali per la delizia. Serena si gettò sulla sua tela, la strinse, la baciò, piangendo, nell'incantesimo, perduta, tutte le vene invase dalla melodia, tutta l'anima abbagliata di luce, ebra, senza ragione. Il quadro fu squarciato nell'abbracciamento ed ella morì quella notte sopra il suo quadro tra le braccia di Maria Grazia, dentro dall'inferriata antica, mentre Angelica scrutava la tenebra per scoprire chi sa, chi sa, il maestro delle musiche, invano.

## II.

La casa parve morta dopo che Serena fu morta. Le superstiti vestirono abiti neri che fecero sembrare d'alabastro i loro visi e le loro fronti verginali. Maria Grazia pianse ogni giorno sulle sue corone, Angelica tremò ogni giorno, a verga a verga sopra le sue vesti di ricamo, senza piangere. Le tenne il silenzio nel suo dominio scuro. Invocarono invano l'anima luminosa della sorella perduta, la piccola anima fuggevole che s'era beverata d'amore nella notte lontana sopra il fiume. Rievocarono invano le care mani pure che sapevano sopra le tele inconsapevoli far vivere prodigi oltre umani, prodigi d'acque scintillanti in chiarità celestiali, prodigi di cieli effusi all'eternità, prodigi di soli, fiammei come per incendi terribili, prodigi di grazie terrene o sconosciute, prodigi di fiori, di veli, di sogni. Rievocarono invano il chiaro volto sereno, gli occhi semplici che avevano potuto vedere; la chiamarono silenziosamente dalla morte coi nomi più dolci, offersero la vita loro per la sua vita, tutta l'anima dettero nell'offerta, tutto il sangue versarono nelle lacrime, tutta la forza consumarono nei tremiti. La casa fu muta, tutto fu silenzio, le melodie non sonarono per i cieli più. Il mistero delle ombre anche una volta le vinse.

— Ella è morta nella gioia! — disse un giorno Angelica a Maria Grazia.
— Ella è morta nella sua gioia. Non piangere. Ella è felice.
— Ella è forse con il suo musico!
— Ella forse è con la sua arte!
— Ella è con il suo amore!
— Ella è nella eternità!

Angelica parlava con voci semplici dell'eternità. Ella non aveva pianto. Ella non aveva detto, come Maria Grazia, al compiersi del quadro le lodi del sonatore effigiato da Serena. Non aveva detto: — Guarda la sua chioma! guarda la sua bocca! guarda le sue mani! — Muta nella contemplazione, ella aveva inginocchiata la sua anima ad altari misteriosi, aveva teso tutta la sua vita ad arco verso un segno ch'era oltre ogni confine, verso una gioia che non era umana, verso una luce che non era visibile. Tutta la sua persona umile ed eccelsa, scrollata dai desiderii impetuosi che le passavano come soffi di tempesta fra gli intrichi

delle vene, che le avvolgevano l'anima di bufera, tutta la sua persona era consacrata alla divinità intraveduta, nell'ombra, nel mistero, sì che non pregavano le sue labbra, ma i suoi precordi, sì che non piangevano i suoi occhi, ma il suo cuore, sì che tutta la sua vita era chiusa nel suo petto, in un cerchio magico, unica, oltre la terra, unica e indivisibile, e la purità del sogno solo era riflessa nella purità della fronte.

Maria Grazia era ancora legata alla spoglia, era più mortale e più mutevole, pronta al pianto, incapace di nascondere i moti della sua anima, di soffrire senza effondere il suo dolore.

Ella faceva le sue corone ogni giorno sotto gli occhi di Angelica, tra lacrime calde, smarrita, o peregrinava per la casa tendendo l'orecchio ad ora ad ora al respiro perenne del fiume, alla violenza dell'acqua che corre verso la foce ignara, tra spume gelide con onde alterne continuamente.

E come la musica, nelle notti, non s' elevava più fin dal giorno della morte di Serena, ella a volte mostrava acceso negli occhi e nelle mani impazienti che tentavano l'inferriata della finestra, il desiderio dell'incantamento ancora, il bisogno di rigodere la voluttà invincibile della melodia. delle note che sembravano perle cadenti sopra coppe di cristallo sospese tra l'azzurro di sotto alle stelle.

Angelica desiderava senza parlare. Ma entrambe egualmente s' erano prese d'amore per il musico non veduto che in effigie; entrambe avevano sentito infiammarsi la loro fantasia per il pensiero del sonatore misterioso. La loro mente ristretta prima ai lavori quotidiani, confinata fuori del mondo pieno di tumulto ad un tratto, per le melodie notturne e per la visione del quadro e per la morte di Serena, era sembrata allargarsi oltre il limite antico, era sembrata anelare ad una felicità prima non conosciuta. Angelica specialmente sentiva per le vene corrersi brividi deliziosi solo imaginando le sue mani strette da le mani che sapevano toccare così bene le corde melodiche, oppure imaginando solo il fremito della bocca amata sopra la sua bocca che non aveva mai conosciuto la dolcezza d'un bacio, l'alito d'un respiro sopra il suo petto verginale, la carezza delle dita sapienti per entro il folto della sua chioma nera, il sussurro d'una parola di vita alle sue orecchie instrutte ormai delle musiche divine.

Ormai ella apparteneva a quegli che aveva saputo avvincerla col magistero dei suoni insuperabilmente, che aveva elevato l'anima di lei, insieme alle note della melodia, a volo, per i cieli pieni di stelle, che la aveva sciolta come nessun altro dalla spoglia fragile, che l' aveva il più che possibile eguagliata agli spiriti che vivono nell' immensità dell'aria, che respirano nella luce, s' abbeverano di rugiada, godono i profumi dei fiori stellari, amano Dio vicini a lui per la vita e per la morte.

Ella credeva al mondo oltre umano, ella credeva alla divinità del musico e si compiaceva tuttavia delle parole udite da Serena:

— Oh! Angelica, ti somiglia, quando parli e fissi il tuo sguardo immobile in alto e sei come in una estasi, gli somigli!....

E lo rivedeva nelle parole e nella tela di Serena:

— Era sul fiume, dentro una barca tutta bianca, in piedi, con lo strumento appoggiato sopra una spalla e teneva l' archetto in una mano e lo stromento nell' altra e tutta la sua testa era china sopra le corde e come i capelli neri gli scendevano sopra il violino, la sua chioma ed il suo stromento parevano una cosa sola! —

Lo avrebbe ella mai veduto, nella verità, in una notte di musica, curva sopra l'acqua scintillante, incoronata dai raggi della luna, come Serena lo aveva veduto? Oh! Ella sarebbe stata di lui, tutta sua, senza parlare come ora, si sarebbe lasciata prendere nella barca con lui, sarebbero andati in balìa del soffio notturno, lungo la fiumana, lontano, lontano, a foci non conosciute ed egli avrebbe sonato le sue musiche inobliabili solo per lei, tra l'acqua e il cielo, navigando verso l'infinito ed ella sarebbe stata al suo fianco, eretta al suo fianco, perduta nell'estasi ancora, ma viva oltre la vita del mondo, viva per lui, immedesimata con lui, sì che i battiti del suo cuore sarebbero stati i battiti del cuore di lui ed ogni suo respiro ogni suo alito, ogni suo tremito, respiro alito tremito di lui.

Ma intanto la musica non si faceva udire più. La notte il fiume non aveva altra voce, che il gorgoglio delle onde alterne contro le pile dei ponti.

Maria Grazia si struggeva nel pianto. Ella voleva Serena. Ella voleva vedere il musico a sua volta e poi morire. Gridava il nome della sorella chiamandola dalla morte, si scioglieva i capelli d'oro per asciugarsi le lacrime calde, spasimava tutto giorno facendo le sue corone, offrendole idealmente al maestro incognito delle melodie, chiedendo mercede verso la fantasima che le avrebbe addolcito la vita e invano Angelica la carezzava sulla fronte per rasserenarla, la baciava sulle tempie dove batteva il sangue, la teneva tra le sue braccia per calmarla, ella gridava:

— Serena, Serena dove sei? prendimi con te, portami via con te o ritorna, ritorna con il tuo musico perchè lo ami anche io, perchè gli carezzi con le mie mani la sua chioma. Serena ritorna! Ti preparerò una tela bella, dei colori di cielo, dei giacigli dolci perchè tu vi segga per il tuo lavoro, Serena, se ritornerai! Ritrova la tua strada, t'apriremo tutte le porte, ti lasceremo andare ancora nelle notti di luna, a vedere il tuo musico sul fiume. Angelica ti farà una veste, con tanti ricami d'oro che dovrai chiudere gli occhi per non vederne lo splendore. Andrai con la tua veste sotto la luna e sarai così contenta che piangerai di gioia ed io ti asciugherò gli occhi con le foglie dei miei fiori, con le foglie delle rose bianche che sono così soavi e che ti piacevano come Dio! Ritorna dalla tua morte, Serena, se non vuoi vedermi morire!

Così ella vaneggiava sotto le carezze di Angelica che non la poteva calmare.

Ma una notte si svegliò di soprassalto, chiamando:

— Angelica?

— La sorella era sveglia, con gli occhi aperti, fissi alle inferriate della finestra.

— Angelica? Non hai udito?

— Che cosa?

— La voce! la voce che gridava dianzi.

— Dormi, sorella mia, dormi in pace! nessuna voce ha parlato, nessuna voce ha gridato! Dormi!

— Ti dico: Una voce ha chiamato nella notte! Chiamava: Maria Grazia! Maria Grazia! Era la voce di Serena! Ascolta, ascolta: chiama ancora, è di là dal fiume, viene dall'altra riva, dalla riva lontana, sembra piena di gioia, sembra chiamare per una grande ventura. Lasciami, Angelica! Io la raggiungerò. È Serena, ti dico, è Serena che chiama la sua Maria! Ascolta, sembra che un vento di letizia porti la voce nella notte: è la sua voce, la voce di quando ritornò tenendosi le mani strette al petto sul cuore, nella notte lontana! Lasciami Angelica non tenermi, tu mi fai male, lasciami, ritornerò, la saluterò a pena; non farla chiamare così inutilmente, riverrò subito, traverserò il fiume, troverò il suo musico, lo farò sonare

sotto alle finestre, gli dirò che lo amo tanto, gli dirò che anche tu lo ami; lasciami Angelica, ascolta, chiama, come chiama, come chiama, e tu mi fai male... viene dall'altra riva, è piena di gioia, il vento la porta col suo fiato, lasciami!...

Ella appariva discinta fuori dal letto, con i capelli biondi sciolti sopra gli omeri, stretta dalle braccia di Angelica, che voleva farle ritornare negli occhi la luce buona, che voleva farle calmare il battito del piccolo cuore, che voleva farla dormire come una volta, quand' ella prendeva sonno di sera, sul fare del vespero, tra i suoi fiori con le sue corone, cullata dal gorgoglio del fiume eterno, vegliata dalle lampade pure, nella preghiera.

Ella si divincolava, gemeva, nel desiderio di correre verso la voce udita in sogno, sonante nell' ebrezza per lei sola nella vastità della notte.

A un tratto Angelica fu priva di forze, non ebbe più parole per convincerla, obbedì al destino cieco, la liberò dalla sua stretta, lasciò ch'ella facesse. Vide la mano bianca aprire la porta sotto il chiarore velato della luna, vide vanire per l' ombra di là dal limitare la bianchezza della veste, non comprese più nulla se non che Maria Grazia scompariva chiamata da una voce intesa da lei sola, scompariva chiamata dalla sorte, verso la gioia forse, verso l'incantesimo della musica notturna, verso un mondo di dolcezza di là dal fiume, verso l' amore.

Per un istante il passo di Maria Grazia sonò fuori dalla porta, poi tutto fu pace ancora, l' eco delle grida fu spenta per sempre, la stanza testimone dei miracoli fu chiusa per ogni tempo alla vita del mondo.

China sopra il letto, senza singulti, pallida, stanca, sola, Angelica baciava le corone e le coltri di Maria Grazia.

## III.

Due lampade furono accese da Angelica nella stanza sul fiume per la memoria delle due sorelle perdute, di Serena presa dalla morte, di Maria Grazia presa dalla vita. Le due lampade arsero continuamente nella solitudine della stanza; arsero e si consumarono senza tregua come il cuore di Angelica, somigliarono due anime in pena che esalassero la vita come un incenso puro. La superstite le riforni d'olio ogni giorno come lampade di un altare sacro a una divinità non visibile. Servirono ad una vita secreta di memorie e di speranza.

Nessuno entrò più nella casa poichè Maria Grazia fu partita con la sua sorte La superstite stette sola e muta: radunò le corone della sorella: una ne colse non terminata che somigliava il suo destino che ancora non era compiuto e che non si compirebbe forse giammai. Ne ornò la sua chioma folta e leggera, che avrebbe desiderato carezze di mani e non di fiori. Radunò anche le tele di Serena. Tenne le memorie delle dipartite come memorie di religione. Le parve che le anime delle sorelle si fossero immedesimate con la sua anima. Ora la sua pallidezza non era mortale, ma simile a quella dei marmi onde gli artefici antichi avevano foggiato le statue delle divinità, fatture di sogno e di cielo; simile al bianco che hanno i petali dei gigli, segnata solo sulle tempie e sui polsi dall'azzurro delle vene esili. I suoi occhi ardevano di tutta la sua vita, contenevano nel cerchio breve, ma che sembrava allargarsi d'ombra ogni giorno di più, tutto l'ardore della sua anima che aspettava la morte; le sue mani, quando tentavano le inferriate delle finestre verso il fiume, avevano fremiti indicibili, sembravano aderire al ferro nella febbre, stringevano il metallo freddo con voluttà, spegnevano la sete delle vene con la sua freschezza.

Ella più di Maria Grazia aveva trattenuta viva la memoria delle melodie che s'erano elevate su dal fiume, sì che a volte ancora dopo tanto tempo le pareva di riudirle empire la stanza della loro sonorità come prima, e tendeva l'orecchio, tendeva tutta l'anima, per averne certezza fin nei precordi, non credendo alla delusione, sicura per un istante di quella verità che non era che un desiderio.

Pure ella voleva soffocare il desiderio. A poco a poco, sentendosi vinta dalla memoria dell'incantatore notturno, vedendosi orbata dalle sorelle, vedendosi attorniata di lutto, vedendosi ardere da un fuoco orrendo, ella aveva sentito nascere e crescere nel suo intimo una ribellione lenta, un senso di fortezza che la spingeva a reagire contro l'incantamento inesplicabile onde erano già state vinte Serena e Marià Grazia.

La rivolta e il desiderio occuparono così il suo animo nella battaglia, dilaniarono il suo corpo con la veemenza del loro combattersi, la spossarono, la resero incapace di vivere senza spasimo.

Ma ella voleva vincere, voleva sottoporsi al fascino oltre umano da cui le sorelle erano state avvolte per la loro gioia o per la loro pena. Attese. Ed ecco, un giorno, prima del vespero, mentre calava il sole parve ad un tratto prorompere per i cieli come da un gorgò profondo in rivi chiari l'onda delle melodie sul fiume. Le corde dello stromento magico elevarono, sotto il fremito della mano sapiente, il tesoro musicale con note di letizia, di spasimo, di riso, di pianto, di vita e di morte: si rinnovò l'incantesimo memorabile; s'accese nel ricordo della superstite l'imagine dell'incantatore così come era apparso nelle parole e nel quadro di Serena. L'onda della melodia empì di nuovo la stanza, avvolse tutta la casa, dominò, parve gonfiare le tende del letto e delle finestre, parlò di cose celestiali, suscitò visioni di perle rimbalzanti su coppe di cristallo sospese nell'azzurro, di voci angeliche parlanti per la vastità dei cieli con labbra invisibili, di mille stromenti unisoni, sfrenanti nella melodia le anime concordi per la glorificazione di qualche prodigio oltre divino. La vita di Angelica parve piegata dal soffio musicale come è piegato lo stelo d'un giglio dallo spirare d'un vento impetuoso.

Ella era tra le lampade, lontana dalle finestre e ristette immobile, attenta. Ora la musica aveva la dolcezza degli inviti d'amore, chiamava, pregava, supplicava. Una voce nel cuore di Angelica s'accompagnava alle voci dello strumento. Ella voleva resistere. Guardò le lampade accese.

Ma ad un istante il miracolo fu centuplicato. Insieme alla musica s'alzarono per i cieli due canti conosciuti, nella purità dell'aria, due canti che esaltavano la luce, la gioia, la voluttà, la vita; canti di voci cognite, udite ogni giorno fino dagli anni più giovani, ascoltate con fedeltà e con amore, canti delle voci sororali, delle voci di Serena e di Maria Grazia. Esse accompagnavavo le melodie del musico notturno, per il fiume, navigando verso l'infinito.

Angelica fu presa dall'angoscia: il delirio la tenne. S'avanzò, corse, si attaccò alla inferriata, mise il capo bruno tra i vani del metallo. L'acqua non era visibile: solo i ponti, nell'incendio del sol calante, sembravan ardere d'una vampa immensa, senza faville.

Gli occhi della vergine furono abbagliati dal fuoco estremo. Cadde riversa nell'ombra della stanza. Allora l'anima visse nella freschezza: pensò il viaggio misterioso della barca bianca per il fiume sonoro, della barca sospinta forse dalla melodia stessa lungo le rive: pensò al musico ammirevole che sonava tenendo lo stromento della sua arte sopra la spalla e chinando la chioma sulle corde sì che

i suoi capelli e il violino formavano una cosa stessa, pensò le due sorelle biancovestite al fianco dell' incantatore, con le labbra aperte alle voci della gioia, Serena con i capelli neri, Maria con i capelli biondi, giovani, fervidi, desiderabili, al fianco dell' incantatore.

Pensò la dolcezza del visaggio (per quali terre? per quali cieli? per quali orizzonti non umani?) pensò l'incendio del sol calante, il prodigio delle acque che bevevano la luce, e della luce che si spegneva nelle acque. Tutto fu miracolo, tutto fu dolcezza, tutto fu gioia sul mondo.

La barca andava tra il suono delle musiche, tra i voli del canto, leggera sulle acque, verso il suo destino, entrava nel mistero della notte, si perdeva, si confondeva laggiù, laggiù con le tre persone erette nell'ultima luce, fiori della melodia, fiori del sogno, tra cieli ed acque nell' eternità.

Angelica, sul pavimento della stanza, muta fra le lampade votive che ardevano come anime di viventi, la pensò disparire, dileguare per sempre.

E udì anche una volta le parole di Serena:

— Egli ti somiglia!

Poi fu la pace della morte.

ALDO SORANI.

# LETTERATURA FANTASTICA

La fantasia non è una fra le ultime facoltà del popolo italiano. Anzi, egli si compiace di immaginare e di cantare; mette in bella forma i suoi sogni amorosi, mette in rima le sue leggende, mette alla berlina certi tipi d'uomini singolari ch'egli arricchisce di tratti caricaturistici desunti più dal gusto ironico e satirico del suo proprio temperamento che dai lineamenti reali del tipo canzonato. La storia della letteratura italiana è la storia della ricchezza fantastica degl'italiani.

Però l'espressione fantastica d'ogni ingegno italico si svolge tutta sopra un medesimo piano; è essenzialmente *rettilinea*. Dilucidérò meglio questo pensiero. Il poeta, il pittore, il musicista italiani spingono la loro fantasia fino a moltiplicare indefinitamente le bellezze della natura, le maraviglie del mare, del cielo, dei boschi, dei monti, dei fiori, l'incanto delle donne e dell'amore, l'estasi di imprese gloriose in pace ed in guerra, le salacità tragico-comiche di alcuni tipi, di alcuni accidenti, di alcuni spettacoli della vita. Vale a dire essi sognano un mondo in cui coteste bellezze sien profuse, in cui cotesti sentimenti sieno innalzati al massimo fulgore, in cui cotesti aspetti grotteschi o burleschi sieno accresciuti di proporzione e quasi generalizzati. Si tratta dunque di intensificare, di aumentare, di innalzare con la forza della fantasia esuberante uno spettacolo ed un atto che ci cadono sotto i sensi, con varia vicenda, nella realtà della vita. Così Virgilio celebra con armoniosa perfezione un'agricoltura tutta fantastica, ma resa tale da una visione più alta, più lieta, più abbondante dell'agricoltura esercitata dagli agricoltori romani. Il Poliziano ricinge il bel corpo di Giuliano de' Medici con selve deliziose, con pomarii opulenti, con sfondi magnifici di fiori, di verzura, di cupidi, di ninfe, di chiare fontane, di argentee riviere: vale a dire con belle immagini di belle donne e di dilettosi spettacoli della natura. L'Ariosto sprona la sua immaginazione fino a renderci visibili agli occhi i palagi d'oro e di diamante, i destrieri alati, i castelli forniti delle pietre più preziose del mondo; e ci pare che

i tesori più rari della terra si adunino sotto i cenni del poeta per significarci il più gioioso fasto, l'incanto più incantevole, la luce più abbagliante, l'opulenza più ricca.

Tale sforzo fantastico, salendo di grado in grado, giungerà a renderci evidente l'inverisimile: ed assisteremo senza batter palpebra ai castelli che si disfanno in un attimo come nebbia al vento, per dar luogo a giardini canori, a montagne, a vecchi stregoni dalla barba bianca. Vedremo isole incantate dove il minuto che fugge diventa eterno, dove l'imperfezione si tramuta in bellezza, la nausea in godimento. Ma tutta questa stupenda scenografia non è in sostanza che innalzamento diretto, ascendente, dei segni che la natura ci rende in qualche modo percepibili. Tale è quella ch'io chiamo « fantasia rettilinea », fantasia comune alle popolazioni greco-romane, specialissima poi del temperamento italico, tutto intento a cogliere o godere ogni bellezza e ogni grazia del mondo esteriore.

Più rara fra noi è la fantasia di carattere interiore, la fantasia che intensifica ed innalza certi spettacoli che dispieghansi non nei cieli, nei mari, nei campi, sui monti, ma nel chiuso mondo del nostro spirito. Rarissima è poi la fantasia che costruisce in gran parte con idee e con pensieri, con immagini di idee e con immagini di pensieri; quella fantasia la quale potrebbe avere il nome di fantasia filosofica. Questa non è più rettilinea, perchè non si svolge più sopra il suo stesso piano, ma è curvata e inclinata su ogni contenuto del mondo interiore; è riflessa.

Un capolavoro di questa fantasia che si compiace d'assorbire, di subordinare, di collegare con i nodi dell'arte elementi d'ordine intellettuale, è, per esempio, *Bouvard et Pécuchet* di Gustavo Flaubert, una delle opere più grandiose che il mondo moderno abbia sognate e disegnate, uno degli sforzi più tenaci che l'immaginazione e il pensiero degli uomini abbiano, concordi, prodotto.

*Bouvard et Pécuchet* è, come ognun sa, il romanzo della demolizione di tutte le credenze e conoscenze umane. Fu osservato con singolare acume che in cotest'opera i veri personaggi sono non tanto gli uomini quanto i metodi e i sistemi. Ma però quel che è filosofico, ideologico, teorico, è così strettamente connesso con la visione generale dell'opera, che l'immaginazione vi esercita ininterrottamente il predominio, pur colorandosi di pensieri e di idee. In altre parole, questi pensieri e queste idee determinano nell'opera d'arte così concepita altrettanti *stati d'animo*.

Ecco dunque perchè la fantasia che si svolge per siffatti procedimenti sembra diversa dall'attitudine fantastica d'un Poliziano e d'un Ariosto. Questa appare un'intensificazione estetica di spettacoli naturali. Quella invece parte da un eccitamento d'immaginazione, s'inclina alle idee e ai pensieri, li abbraccia, li conquista, li fa suoi, e quindi ritorna satura di contenuto filosofico alle condizioni iniziali di sentimento o di immaginazione. La conoscenza è divenuta così uno stato d'animo. Ma tale stato d'animo non è più lo stato d'animo di chi guarda e gode le parvenze esteriori del mondo.

È uno stato d'animo più complesso e più profondo; non sarà, esteticamente parlando, nè più ricco nè più povero, nè più bello nè, di per sè, meno bello d' una qualunque altra fantasia rettilinea: sarà solo diverso, e per intonazione e per carattere.

A questa fantasia d' indole interiore, a questa seconda natura inventiva la quale s' appoggia sopra il mondo della conoscenza filosofica per spiccare il suo volo, appartiene un libro recentissimo che molti dei lettori avranno già sentito più volte ricordare: *Il tragico quotidiano* di Giovanni Papini (Firenze, Lumachi, ed.)

Il Papini non si rivela in questo libro nè un grande poeta nè un grande filosofo; neppure si rivela un' anima classica d' artista, non uno spirito di lega schiettamente italiana, non un temperamento affine e concorde ai suoi concittadini (i fiorentini), nè alla sua casta (i borghesi), nè ai suoi coetanei (i giovani dai venticinque ai trent' anni). Egli è un *déraciné* in tutto il senso più largo della parola. È uno di quegli scrittori che non saranno mai popolari, uno di quei pensatori che non avranno mai impero sulle moltitudini, uno di quei cittadini che non sposteranno d' una linea la esistenza politica sociale civile del loro paese, uno di quei filosofi che non escogiteranno mai un sistema accettabile come programma di vita, uno di quei poeti — infine — che non scriveranno mai poesie, uno di quegli artisti che mai non riusciranno, volenti o nolenti, a fare dell' arte. E tutto ciò avverrà non perchè manchi ingegno e lena e fervore al filosofo o al poeta, al pensatore ed all' artista, al cittadino e al costruttore di idee; ma perchè gli uni o gli altri o tutti quanti insieme eserciteranno costantemente la loro attività entro un cerchio chiuso di pensieri e d' immagini, perchè la loro vita non coinciderà in nessun punto con la vita di tutti gli altri uomini che popolano il mondo.

Quest' atteggiamento fondamentale dello spirito di Giovanni Papini non include di per se stesso nè una superiorità nè una inferiorità rispetto agli altri spiriti. Così nemmeno le sue opere si possono giudicare buone o cattive sol per essere vicine o distanti dai consueti modi di vedere, di sentire, di pensare.

Il *Tragico quotidiano* è un libro diverso da molti libri destinati per gli uomini; e sarà incomprensibile a tutte le maggioranze: alla maggioranza degli italiani come alla maggioranza dei borghesi, alla maggioranza dei filosofi come a quella dei letterati. Ed in ciò non v' è lode come non v'è biasimo.

Il Papini dunque non vive dentro al suo libro la vita dei suoi contemporanei o dei suoi connazionali; nè vive la vita d'altri tempi e d'altri uomini. Vive una vita che non ha riscontro nella vita: vive una sua vita immaginaria di pensiero e d'idee, vive una vita — non paia grottesca l'espressione — puramente cerebrale e filosofica.

Egli impersona queste sue idee nei personaggi cerebralisti per eccellenza che le opere e le leggende ci tramandarono: Amleto e don Giovanni, l'Ebreo errante e il Demonio, il Gentiluomo malato e poi, non meno fantastico anche se non leggendario affatto, se stesso, perchè nel *Tragico quotidiano* l'autore vi proietta la sua medesima ombra, fornita d'occhi, di volto, di desiderii e di raziocinii simili in tutto ai suoi, e che egli sta a contemplare come un fenomeno di sdoppiamento avesse separato e bipartito la sua persona.

Dalle conversazioni di tutti questi personaggi, noi apprendiamo che nel mondo non si può acquistare un possesso che sia veramente *nostro*, ed è vano ricercarlo; non si può acquistare una scienza che sia *vera*, ed è vano intraprenderlo; non si può conquistare un amore che sia *l'amore*, ed è vano desiderarlo; non si può raggiungere una libertà che sia veramente *libera*, ed è rendersi sempre più schiavi e soggetti far lega con gli altri uomini per effettuarne l'avvento; non si può neppure progredire secondo un vero *progresso*, perchè il progresso è soltanto uno specchio fuggevole, grato alla ingenuità degli uomini i quali vi credono più ciechi delle allodole, ma in realtà tale che rappresenta invece il loro graduale avvilimento, il loro impoverimento, la loro crescente servitù, la loro vieppiù incalzante senilità.

Non a caso ho ricordato poco sopra il capolavoro di Gustavo Flaubert; il *Tragico quotidiano* sembra giungere alle stesse conclusioni di *Bouvard et Pécuchet*. La vita umana e le umane conoscienze non sono che errori ed infelicità: unico rifugio è l'immaginazione ed il sogno, unico rimpianto è che non possa esistere nella realtà della vita quello che effettivamente non esiste, quello che non fu e non sarà.

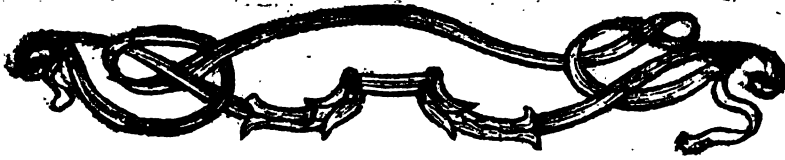
Ma nell'opera flaubertiana ogni scienza ed ogni filosofia si converte maravigliosamente in istato d'animo dei varii personaggi: mentre nel libro di Giovanni Papini la riflessione, il raziocinio, la trama delle idee soverchiano ed opprimono ciò che v'è di originalmente fantastico. In altre parole, la filosofia — ed usiamo questa parola nel suo più esteso significato — non è incastrata e subordinata dentro le maglie dell'arte come lo è in tutti i capolavori di grande fantasia interiore. Fu già detto che il *Tragico quotidiano* non è opera filosofica e non è opera d'arte; non è pensiero e non è poesia.

C'è del vero in quest'osservazione, e ci dispiace. Noi ameremmo anzi che la letteratura nostra si facesse un po' più letteratura di pensiero; noi vorremmo che l'arte italiana contemplasse di piú il mondo interiore e magari un po' meno quello esterno. La crisi di un'anima sulla quale piomba come un disastro una convinzione filosofica annulla in lei ciò che prima esisteva di certo, di sicuro, di evidente, vale bene ai nostri occhi la rappresentazione d'un uragano sul mare o d'una selva battuta dalle raffiche in furia. La letteratura straniera è, in questo, straordinariamente più profonda e più ricca della nostra. E nessuno potrà, credo, asserire con artifiziosa retorica che cotesta qualità di cui parlo sia inadatta al temperamento della nostra

arte, perchè un esempio solo li confuterebbe tutti. E l'esempio non potrebbe esser maggiore, perchè viene da Dante.

Alla letteratura di pensiero sovrasta però un terribile periglio, e molto difficile, pare, a schivar con fortuna: l'assimilare il pensiero all'immagine, il fondere, cioè, il pensiero dentro l'immagine, farne una sola creazione ed una inseparabile unità. Altrimenti, se l'opera d'arte non assimila l'idea con tale pienezza e con sì armonica forza d'assorbimento, l'opera ci apparirà come un incolore racconto che ha la pretesa di dimostrarci teorie o come una astratta teoria malamente esemplificata con un racconto che le è estraneo.

Il *Tragico quotidiano* non ha assorbite — a parer mio — le sue idee nei suoi fantasmi con quella robustezza e con quella potenza d'afflato che evita qualunque dissidio. Il confitto estetico fra l'arte e la filosofia è ancora evidente. Ciò non toglie che questo libro del nostro nemico ed amico Giovanni Papini sia un notevole e audace ed insolito tentativo di quella letteratura fantastica, d'atteggiamento riflessivo, di sapore filosofico, di contenuto intimo, che ho cercato brevemente di lumeggiare fin qui.

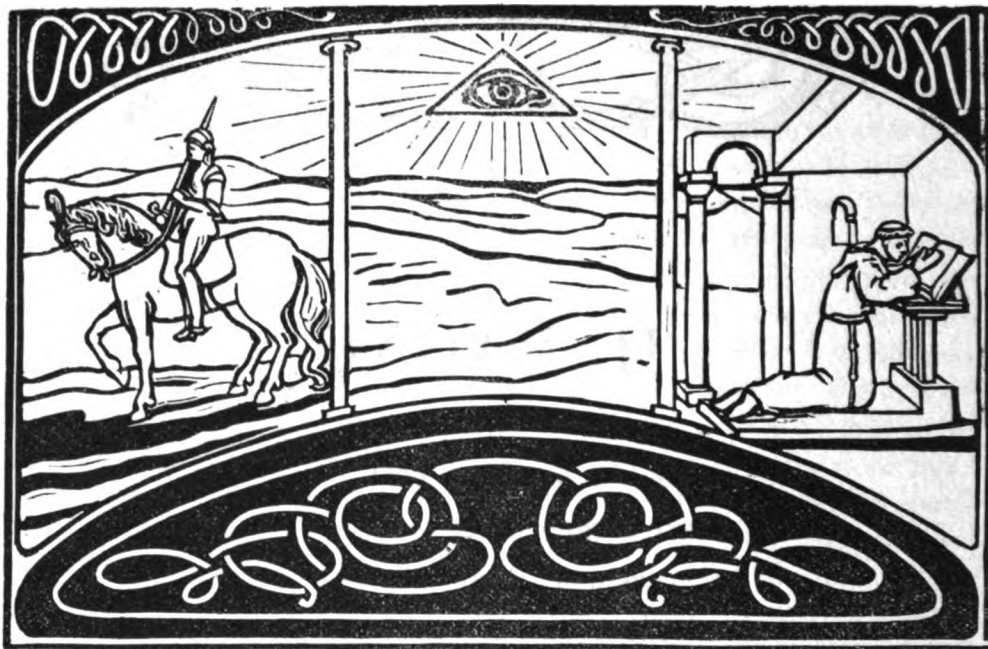
MAFFIO MAFFII.

# IL RAGNO

Poi che la ultima nota
via dileguò ne la sera
verso una speranza ignota,
tornò eguale la tastiera.

Prima sciacquavano l' onde
contro una scala di marmi
politi, fiorian le sponde
di rose e l' aria di carmi;

prima era tutto un immenso
dômo d' oro splendente,
dove fra nubi d' incenso
si officiava al Sol nascente:

or, poi che l' ultimo lagno
vanì del cembalo bello,
tutto disparve, e un ragno
solo abita il mio cervello.

F. V. RATTI.

# Spiriti e forme della scultura italiana nel secolo decimoquarto

Quel vivace contrasto di tendenze e di forme d'arte e di vita, offertoci, più che da ogni altro secolo, dal decimoquarto italiano, è forse concretato e materiato con più salda evidenza nella scultura, ove di contro alle limpide e serene visioni di Niccola e Giovanni e dei loro seguaci, gli elementi decorativi conservano ancora quell' atteggiamento strano e fantastico, quello spirito pauroso ed enigmatico, che animarono le concezioni del medioevo.

I leoni che sui dorsi robusti ci recan dinanzi, come in un trionfo, i pulpiti meravigliosi, gloria della scuola toscana, non son forse della schiatta di quelli che si distesero pensosi nel loro segreto — nuove sfingi cristiane — dinanzi ai portali delle chiese romaniche, o si aggropparono dolorosamente sotto le pile dell' acqua santa, quasi in lotta disperata con invisibili démoni? In loro, che recano in alto le visioni dell' arte rinnovellata, è ancora lo strazio di quei corpi che si slanciaron nel vuoto dalle guglie delle cattedrali, perseguendo col ruggito o col latrato nemici impalpabili; e attorno a loro dai capitelli ghignano o sorridono ancora faccie di sogno, e dalle chiavi delle volte e dagli architravi occhieggiano come da un mondo lontano. E l' aquila trionfa ancora dall' alto dei pergami sorreggendo il sacro libro con l' ali spiegate, e nel suo atteggiamento superbo — come nella visione dantesca — sembra quasi far dimenticare il simbolo apocalittico per rimaner segno dell' imperial potenza quale l' immaginarono e la sentirono gli uomini del medio evo.

Questo contrasto dovette ispirar l'opera di Adolfo Venturi allorché egli ideava e pensava il suo quarto volume della Storia dell'Arte Italiana, opera che nella nuova vita della patria nostra è non piccolo indice dell'energia infaticabile di uno scrittore, e della volontà sicura di un editore. [1]

Così dal libro magnifico, accanto al ricordo dei secoli cupi, ci balzan dinanzi le concezioni del classicismo rinnovellato, ora innestantesi ed adattantesi alle forme preesistenti, come nei lunghi fregi — festa ed orgia di frutta e di foglie — ove i putti tripudianti in bacchiche movenze o scherzanti con animali molteplici, han fugato l'innumerevole folla dei demoni e degli gnomi malevoli; ora trionfante nell'atteggiamento matronale delle Vergini dei Pisano, o nei bassorilievi della fonte di Perugia — ove però la misera concezione dell'Ercole troppo contrasta con la grandezza della tradizione; ora fuso mirabilmente con la nuova concezione e visione delle cose, nelle formelle della porta che Andrea dette al nostro Battistero, o nelle sculture avvolgenti la torre di Giotto come un sottil monile di gemme istoriate, tra le quali signoreggia la gloria dell'aratura, degna, nella classica semplicità della composizione, di figurar nell'omerico scudo del figlio di Peleo, e più vicina forse e più simile alla finzione dell'aedo di quel che non fossero i bronzi sbalzati dagli artefici mediterranei che quei versi ispirarono.

Ma un nuovo sentimento di umanità e gentilezza, che sembra muover dalle squisite armonie del dolce stil nuovo o dalle tenere strofe delle laude divote, già si diffonde pel marmo e la pietra: e mentre più dolce è il sorriso della Vergine al fanciullo divino, e l'annunziatore più si piega dinanzi all'Eletta in atteggiamento di timido ma affettuoso rispetto, e più vivace e sereno è il volto dei putti e degli angeli, un senso di quiete infinita alita d'intorno alle tombe, e la pace vi signoreggia al di là delle cortine tacitamente sollevate dalle creature celesti, ravvolte nell'ampie tuniche - che non hanno un fruscío - e in attitudine di chi prega al silenzio; e là entro, nell'ombra, le virtù vigili custodiscono il dormente, le mani incrociate sul petto, gli occhi chiusi in un sogno di quiete.

Così riposano i Vescovi, e sembrano dover riposare in eterno, nei lor

(1) A. Venturi — *Storia dell'arte Italiana IV.* — *La scultura del Trecento e le sue origini.* — Ulrico Hoepli editore, Milano 1905 - pp. XXXII - 970, con 802 ill.

monumenti; così trovan quiete dal tumultuar della vita i re aragonesi in Santa Chiara di Napoli, ove Roberto ha forse raggiunto la pace desiderata tra il bel coro delle sette donne che lo guardan silenti.

Ma come tra gli studi sereni e il verseggiar dei poeti divampavan le ire, e l'accorto negoziar del mercante, o l'arguto raziocinare del cittadino nei pubblici consessi e nei consigli del governo, cedevano alla violenza ed alla forza, e il mercante e il parlatore ponevan mano alla spada ed infuriavan nella mischia tra l'urlo della folla e il fluttuar delle schiere — quasi che nella discordia e nel tumulto rinascesse in loro l'animo dei fieri antenati cui la vigilia d'armi era riposo — così a quel sentimento di umana gentilezza si opponeva la sete della pugna: e Can Grande e i due Mastini e Can Signoro si levaron dall'alto delle loro tombe presso a Santa Maria di Verona, chiusi nelle armature, dritti negli arcioni dei cavalli parati a battaglia; e forse in una notte tempestosa ad un solitario sembrò che i Signori balzassero giú coi destrieri dagli alti pinnacoli a racquistare il dominio, levando le immobili spade, arrestando le aste, e che allo scalpitare sonoro si destassero schiere innumerevoli e si dileguasser nell'ombra oltre Porta Borsari.

Frattanto, come frutice trapiantato in vigoroso terreno, rampollava dal nuovo volgare la trecentesca novella, e la leggenda medievale si atteggiava a nuove forme attingendo da quello vivace freschezza; attorno alle urne sacre ripeterono i marmi le gesta pietose del martire e narraron la ferocia del supplizio cruento; pei funebri monumenti cantaron le imprese di prelati e guerrieri, parlaron della vita d'ogni giorno. E con la vita si tornò a celebrar la natura che Santo Francesco si era fatta sorella; gli arbusti e le fronde, i fiori e i frutti perdettero le forme rigide ove li avevan costretti gli artefici, adattandoli all'ornamento; dai marmi che racchiusero la porta maggiore del Duomo di Orvieto, come da una terra di una feracità meravigliosa, balzaron nel pieno rigoglio gli alberi del Paradiso, e la vite dai grappoli rigonfi e dai pampini ampli si avvolse lentamente attorno ai misteri della Genesi e sembrò significare la potenza selvaggia ed esuberante della natura di contro alla fragilità dei primi uomini, cui la pianta vietata offre le lusinghe dei pieni e freschissimi frutti; e ai quattro angoli bassi della mole che i mercanti fiorentini innalzarono a custodia della messe feconda, e vollero tempio pel tabernacolo di Andrea Orcagna, si levaron con

serena timidezza i frutti delle quattro stagioni: l'alloro, le spighe, la vite e l'olivo, che nella loro fragilità sembrano ancora sorreggere senza sforzo e per magico potere l'edificio meraviglioso.

Così per la scultura del secolo decimoquarto si ripercosse un'eco delle età trascorse e palpitò un fremito di nuova vita; signoreggiò la tradizione dei secoli dinanzi all'avvenire, e il Medio Evo visse ancora di contro agli splendori del Rinascimento.

Però nel cozzo e nell'urto di due visioni diverse, e forse contrarie, di vita e di arte non vi fu un vinto ed un vincitore, ma un vincitore soltanto, perocchè le forme trionfatrici avevano avuto la loro preparazione necessaria nel tempo anteriore, e solo allora cadde e scomparve ciò che non possedeva carattere di eterna bellezza.

NELLO TARCHIANI.

# APOLLO

I.

*Era in esiglio: pasturava armenti;*
*Uomo, ma dio; tenea l'arco e la cetra.*
*Aveva ucciso i mostri ed i serpenti*
*Coi dardi acuti de la sua faretra.*

*Egli era savio: coi vivi occhi intenti,*
*Col guardo che l' oscura ombra penètra,*
*Il destino futuro de le genti*
*Vedea, tranquillo, balenar ne l' etra.*

*Egli cantava: su le corde tese*
*Correan le belle mani agili e sciolte;*
*Fremea la cetra come anima viva.*

*Egli cantava su la fresca riva*
*Del fiume, mentre uscite da le folte*
*Selve le fiere udivano sospese.*

II.

*Vide la Ninfa che l' odiava: chiome*
*D' oro balzanti su le bianche spalle;*
*Tunica breve, piede agile, come*
*Di fuggitive giovani cavalle.*

— Ó padre, che mi desti il dolce nome,
E l' onda fresca ed il silvestre calle,
Ancor giammai queste mie membra dome! —
Chiedea la Ninfa e fuggìa per la valle.

Il dio la vide e la chiamò: — T' arresta,
O bella Ninfa da le chiome d' oro!
Non son bifolco, non pastor di questa

Contrada; ma di Giove sono figlio!
Perchè uccisi i Ciclopi, qui lavoro
Come un mortale dal cielo in esiglio. —

III.

Fugge la Ninfa come aereo strale
E non ode la voce nè i lamenti.
Le rapiscono a gara il manto i venti,
Le disegnano il bel corpo mortale.

Il dio la segue: il desiderio l' ale
Gli mette; corre per gli avvolgimenti
Del bosco; già, già i crini d'or sfuggenti
Ne l' aria giunge con la man fatale.

A la misera alfin manca la forza
Presso la riva del Penéo: le braccia
Stendonsi in alto, e si fan rami e fronde.

Palpita a pena il sen sotto la scorza
Dura del legno che lo cinge e impaccia:
Toccano i piedi, ahi non più piedi!, l'onde.

## IV.

*Così sfuggiva a le insidie del Nume*
*Dafne, la Ninfa da le chiome d'oro;*
*Così, mutata in un vivace alloro,*
*Cadde e risorse sul paterno fiume.*

*E disse il vinto: — Fuor d'ogni costume*
*Nemica fosti; ed io pur t'amo e onoro!*
*O fronda verde, nel verso sonoro*
*Vivi, d'ogni arte e d'ogni gloria lume! —*

*Sì disse Apollo; e lasciava pensoso*
*I mesti luoghi con la cetra e l'arco,*
*Volgendo ne la mente alta ventura.*

*Discese lento per cammin selvoso,*
*Si dischiuse tra rupi orride il varco,*
*E giunse ad Ilio, e fabbricò le mura.*

G. A. Fabris.

# Le "PROSE SCELTE„ di Gabriele d'Annunzio.

« I giovani studiosi potranno qui considerare con agio la diversità degli strumenti e dei mezzi, per cui il maestro elaborò le tante rappresentazioni comprese tra la guerra degl'Idolatri e il ritorno vespertino lungo la Brenta accompagnato dal sufolìo del bardotto e dalle peste sorde dei cavalli grigi ». Così avvertono al lettore gli editori delle « *Prose scelte* ». E non inopportuno mi sembra questo richiamo ai giovani verso la cura minuziosa dello strumento della loro arte; già chè se oggi o almeno fino ad ieri pittori e scultori si mostravan paghi e fiduciosi d'aver raggiunto il culmine, quando componendo un quadro o una statua avesser dato prova di una loro agile e stravagante perizia « *tecnica* », i giovani scrittori nella caccia ansiosa alle immagini e immaginazioni vampanti e di gran volo, poco si curano d'acquistare e impadronirsi della materia che dovranno adoperare nelle loro espressioni. Talun malignante potrebbe dire che una ispirazione costa poco, quando per sentirne il tocco fulmineo in pieno cervello basta aprire un libro altrui; mentre lo studio e l'apprendimento profondo della lingua vuole una lenta e insistente e dura fatica, perfusa tutta di un sottil tedio, se qua e là venata di una vivida gioia. E così insieme colle ispirazioni essi trovan più comodo assumere dalle pagine di scrittori illustri contemporanei un vocabolario che è dovizioso certo e purissimo, ma che per necessità (ciascuno scrittore per vario che sia aggirandosi in un determinato campo di idee e rappresentazioni) non è tutto il vocabolario italiano; ed una inclinazione a congegnare idee e periodi secondo un ritmo, che generato per forza spontanea dalle pulsazioni di un altro ingegno, in essi, consapevoli o no, è maschera e natura posticcia. Per tal causa oggi alcune serie di parole affini sono in massimo onore anche presso gli articolisti di finanze e i corrispondenti da Montecitorio, e nessuno dei nuovi scrittori mostra ancora d'aver sigillato il proprio stile di una impronta singolare.

È necessario dunque che noi giovani venuti in tempi nei quali sono fioriti Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio, maestri ottimi, massimi, tre dei nove o dieci grandissimi autori che abbia avuto la letteratura italiana dal dì che è sorta ad oggi, ai quali per la loro stessa grandezza è facilissimo asservirsi irrimediabilmente, da essi sopra tutto impariamo una virtù che non è la loro minore: esser noi e non altri: piccoli o grandi non importa, ma solo noi. È necessario che dopo averli considerati come coloro che ci hanno dato il primo e il miglior nutrimento, come coloro per i quali saremo, se mai saremo, qualcosa e qualcuno, ci abituiamo a considerarli un poco a causa della nostra debolezza, e forse ingenita e forse naturale all'età, come nostri nemici: i quali ci si sovrapporrebbero e ci distruggerebbero se non fossimo pronti al riparo. È necessario risalire con loro di là da loro, rinforzarsi d'altri nutrimenti i più varii e i più sani; onde tra tutti la natura nostra spontaneamente assimili quelli che più le si confanno e possa, quando che sia e come che sia, dimostrare e far valere una energia libera e propria.

Ora nessun, certo, dùbita che sarà possibile ottenere tale indipendenza, solo per quel tanto di nuovo e d'originale che taluno di noi riuscirà a palesare nell'intuizione della vita e dell'uomo. Così è certo: e a conseguir ciò nulla è in nostra volontà e potere, se non forse l'alimentare il sospingere e il raffrenare lo spirito nostro dietro la guida dubbia e ondeggiante dell'oscuro istinto; poi attendere i frutti che verranno. Ma nell'attesa e nella inconsapevolezza di quel che saremo e potremo bisogna approntar la materia necessaria al nostro lavoro futuro, per quanto si può abbondante, variata, salda, depurata; a ciò che l'idea nuova sorgente, senza sforzi d'inani ricerche pericolose, subito, nel momento stesso della sua prima vibrazione immedesimandosi e facendo tutt'uno col segno espressivo che la deve render tangibile, quasi, al nostro spirito umano riesca a comporsi un organismo vitale, e non invece si disperda miseramente.

Ora per quanto l'idea è pieghevole agile sinuosa guizzante, per altrettanto è necessario abituarsi e farsi abili alla flessibilità alla rapidità alla destrezza agli scatti del linguaggio e del periodo. L'evidenza d'uno scorcio è talvolta opera della scaltrezza di una impensata aggettivazione. Un trapasso repentino da uno a un altro ordine d'idee si può render agevole anche al tardo lettore colla opportunità della particella congiuntiva. La semplicità della disposizione nelle parole allegerisce e sveltisce talora un collegamento faticoso. Di piccole avvedutezze disinvolte e calzanti resulta spesso la grandezza di una scrittura. Che seguitino il pensiero e sgorghino dalle necessità sue, questo è necessario: e non sieno vacue sonorità e vistosi ornamenti. Se l'idea e l'immaginazione mancano o sono involute e indefinite, certo che niente vale a creare una pagina bella: ma quando l'idea o l'immagine c'è, e c'è netta e possente e di gran respiro a farla apparire nel suo valore nativo occorre tutta la virtù che è sopra accennata: o saremo dannati a vedercela uscir dalle mani, diminuita sgualcita a un di presso.

Onde io credo che fatta la massima preponderante parte alla abitudine e consuetudine del pensare, sia necessario anche *sciogliere la mano* alle difficoltà dello scrivere, così come alle difficoltà del disegnare usano pittori e scultori con lor schizzi studi bozzetti.

Se non che oggi occorre audacia a tale affermazione: che forse anche sembrerà a non pochi grettezza di retore canoro, di gramatico pedante.

Ma il pericolo è grande. Oggi riattata secondo l'insegnamento di un illustre filosofo napoletano è in onore la interpretazione tradizionale del detto di un antico rude negoziatore e romano disprezzator de' *graeculi*: « *Rem tene verba sequentur* » possiedi il tuo argomento e le parole ti verranno. Verità indiscussa certo, se non forse un poco inesattamente espressa, da poi che le parole non seguono, ma *sono* insieme all'idea o immagine. Ma il pericolo che accennavo è nella possibilità che, rinnovandosi la errata separazione di pensiero ed espressione sostanza e forma, si insinui ne' più il convincimento che le parole vengano da sè, quando l'idea c'è, come per miracolo senza che siano in precedenza conosciute e ricercate. Se nel nostro cervello una nuova idea si formi, cioè una relazione nuova tra idee o fatti preesistenti, certa che insieme ci sorgeranno i vocaboli necessari a concretarla; ma a questo patto, che le idee e i fatti preesistano, organati viventi resi forme reali di linguaggio in altrettante espressioni verbali. Ciò dice che il ricercare tali espressioni verbali, quando la nostra sia altra curiosità da quella del lessico-

grafo, porta l'acquisto di nuove cognizioni; le quali per minime e minute che sieno, amplieranno in noi la possibilità di nuove associazioni. E questo studio con questo intendimento appunto, affermava di aver lungamente proseguito Giosuè Carducci, quando nella prefazione al « *Libro delle prefazioni* » scrisse: « Il fatto è che a un tratto mi sorpresi innamorato dei trecentisti non perchè testi di lingua vecchia, ma perchè testimoni dell'uso vivo d'un popolo giovine forte libero quando aveva ingegno, fantasia, passione, e veracità e dignità come non ebbe più mai ».

Erro io credendo che un tal senso di quello che si usa mal chiamare e peggio intendere « studio della lingua » da pochi dei giovani sia oggi posseduto? Ho paura di no. Ed ho paura che qualche latinista tèutone ci venga ad insegnare e molti scolari latini imparino che la interpretazione tradizionale dell'antico detto è falsa ed è a sostituire con altra più secondo grammatica: « *Rem tene verba sequentur* » òccupati dell'argomento: le parole vengon dopo. Con che molte cose si posson fare, arte letteraria no certo.

È dunque opportuno io dicevo l'incitamento che ci viene a « considerare con agio la diversità degli strumenti e dei mezzi » per cui un maestro insigne elaborò tante sue famose rappresentazioni.

Fin da prima Gabriele d'Annunzio avvertiva la insufficienza dei nostri scrittori ad adoperare per la espressione piena del loro pensiero la parola il modo esatto che pur ci sono; e accusava in loro la debolezza delle frasi mencie flaccide inerti ne' cui blandi giri essi eran costretti per impotenza a rifugiarsi. « Ora leggo i dizionari (aveva già scritto il Carducci con la sua impetuosa comicità combattiva) ora leggo i dizionari. E credo che i manzoniani ridurrebbero l'Italia ad armeggiare nella prosa con cinquecento vocaboli e uno stile, a quel modo che i cinesi mangiano il riso con uno stecchino. »

Chi in Italia più « *manzoniani* » dei romanzieri e novellatori? E il d'Annunzio osservava: « La massima parte dei nostri narratori e descrittori non adopera ai suoi bisogni se non poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma che qualcuno anche osa accusare di povertà e quasi di goffaggine. Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, di origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse ed opposte. »

Così egli palesandolo negli altri riconosceva il difetto e s'accingeva ad evitarlo. La via gli era indicata dall'opera del grande predecessore. Da tutti i secoli insigni della nostra letteratura raccogliere testimonianze pure e vigorose di lingua; in tutti gli scrittori di una qualche dignità e non volgari, intender l'orecchio alle nobili armonie che le loro parole composero, esprimendo un pensiero che illuminò secoli di storia o un immagine che splende anche oggi ai cuor nostri; in sè vigilare l'idea che nasce lentamente, cogliere il sentimento che erompe d'un tratto. Errò egli veramente, come dichiarava necessario agli scrittori suoi compagni, per i Giardini di Consolazione e si mirò negli Specchi di Croce: s'arricchì di nuovi germi, ne ritrasse una maggiore lucidità alla coscienza.

Il numero di vocaboli che egli ha fatto ritornare in onore è grande. Molte volte insieme con il vocabolo egli ha in realtà resuscitata la cosa: molte altre egli ha scoperto esistente già la parola atta a designare d'un sol tratto, egregiamente, ciò che innanzi lui

ci affaticavamo a rappresentare per via di locuzioni approssimative e inefficaci. E il merito suo non è di averle materialmente conosciute e adoperate. Ogni Fanfani le aveva catalogate, qualche Ranalli le aveva imbrancate ne' suoi scritti con le altre più usuali: ma esse avevano ancora suono arcigno e il lettore corrugava le ciglia, come un selvaggio che venga tra noi fa la ghigna dura e i passanti gli sostano innanzi di meraviglia pensierosa. Il D'Annunzio invece le ha restituite nel loro pieno valore e colore, le ha intonate alle altre correntemente; si che a noi sembra di averle sempre udite sulla bocca di ognuno, quasi ci ricordiamo d'averle noi stessi ieri pronunciate. Ciò vuol dire che egli ci ha fatto conoscere nuove cose o le vecchie ci ha mostrate in altro aspetto: nei due casi egualmente ci ha insegnato quel che non sapevamo.

Le parole una volta così entrate in suo dominio non gli escon più di possessione: ad ogni ricorso di immagine equivalente riappaiono sicure e spontanee; ogni pulsazione simile di pensiero le riconduce seco infallibilmente, come sul fiotto dell'onda alla spiaggia galleggiano e son tratte le prede del mare. Ogni parola per lui, come per ogni artefice vero, è un organismo dotato di aspetto efficacia inclinazione sue particolari: e non si confonde con altri; i sinonimi non esistono. In ogni istante successivo del suo lavoro di scrittura gli occorre scoprire ed estrarre dall'anima e dal linguaggio successivamente il vocabolo necessario, quello e non altro: e in tal virtù, che è virtù di fatica di ostinazione di combattimento, egli stesso si riconosceva l'eguale d'uno che la possedette tutta e intera, quando scrisse: « I quattro volumi dell'Epistolario di Gustavo Flaubert sono pieni dei gemiti e dei ruggiti che strappava il travaglio a quel pertinace schiavo sublime. » Da ciò deriva quella meravigliosa esattitudine verbale che in ogni sua pagina ci stupisce; ogni parola che egli adopera è la parola necessaria, quella e non altra: e il lettore riceve in pieno cervello l'urto o la blandizie dell'immagine, come per un affronto risoluto.

Eccone un esempio, significativo. Egli per tre volte a grande distanza di tempo ha avuta una stessa sensazione visiva, quella dei visceri che fuoriescono per la rottura dell'involucro corporeo: e la stessa parola ineluttabilmente a quel punto gli soccorre, perchè quella sola per lui ha valore di rappresentazione esatta. Negli « Idolatri » narrando della morte di Giacobbe scrive: « Inviperiti da quella feroce tenacità di vita, tre, quattro, cinque bifolchi insieme gli diedero a furia nel ventre d'onde le viscere *sgorgarono* ». Anni molti passano, ed ecco che ne « La morte del Cervo » leggiamo:

> Udii lo schianto stridulo dell'osso
> infranto aperto sino alla mascella.
> Fumide quì dal cranio le cervella
> *sgorgarono* commiste al sangue rosso.

E ancòra su la fine de « La vita di Cola di Rienzo »: « Nudo era, di pelle come femmina bianco dove sangue non l'arrossava; e, al modo dei búfoli in beccheria, dalla sfiorata grassezza le interiora ancor fumide *sgorgavano* mal ricoperte dalla rete lacera. »

Questo triplice riapparire del verbo medesimo non è forse un indizio formidabile? E da esso emana la massima bellezza della figurazione: chè ne ritraiamo un leggero ribrezzo come dalla reale senzazione tattile di quella materia viscida e molle quasi liquido pingue, che cola in silenzio, con la lentezza, al modo sdrucciolevole di un olio grasso.

La parola come fu ritrovata fu fermata, e rimase: dopo una accurata ricerca tra tutte, essa fu eletta, e divenne immutabile.

In verità questo vocabolo « elezione » è caro al D' Annunzio per significare con qual sentimento egli adoperi il materiale della sua lingua. È di un suo libro di versi questa frase « eleggere le gemmate parole in su le carte »: la quale mi sembra esprimere perfettamente la sensazione che ogni artefice grande deve avere dal suo lavoro, quando gli è uscito perfetto dall'affaticarsi che vi ha fatto intorno. Se non che da alcuni fu interpretata malamente. Vi si scorse confessato un desiderio e un proponimento di preziosità. Si credette che per *parole elette e gemmate* egli intendesse parole rare nell'uso dei più, nobili, quasi, e lontane dal contatto con la folla; parole di suono inusitato, leziose, e di-

stanti da quelle che il volgo adopera, di quanto uno smeraldo è distante da un ciottolo.

Certo invece egli non intendeva stabilire una grottesca gerarchia di nobiltà tra le parole, ben sapendo che tutte sono esse eguali, nella volgarità e nella dignità, nella fiacchezza e nella purezza: nel dizionario materia inerte che può nulla, somma di vita che tutto può nelle pagine dello scrittore. Il quale, per una sua virtù di miracolo, sa d'ogni scheggia di pietra farsi una gemma.

Bene egli questo si proponeva e voleva: d'ogni scheggia di pietra farsi una gemma per il suo tesoro. Ogni parola, che considerata in sè è materia neutra e grigia, arricchire di significati far sonare di armonie, di quante fosse capace, così chè divenisse la espressione perfetta che non passa tra uomini e cose che passano.

« Muor Giove e l'inno del Poeta resta »

Ogni parola, che di per sè è nel dominio di tutti e soggiacente a tutte le manomissioni, avvalorare per la postura nella frase, per la concordanza con l'altre che hanno insieme, per l'accentuazione che la grava novamente, di tanto che essa divenisse proprietà sua intangibile, e apparisse sua tanto che nessuno mai potesse pensare di cancellare il marchio indelebile con cui egli l'aveva segnata; da poi che saviamente l'antico aveva avvertito: È più facile strappar la clava ad Ercole che non un verso ad Omero.

In tal modo veramente le sue parole diventavano preziose di durezze e di fulgori, ammagliate nei solidi fermagli delle sue frasi, come gemme insigni. E nella furia del lavoro talora egli ha foggiato anche parole nuove. All'artefice grande talvolta è data questa gioia: accogliere in sè un po' della forza immensurabile e oscura, vera forza naturale, onde ne' principii scaturì la lingua della sua gente, e generare con ispontaneità vocaboli secondo le leggi eterne che regolano l'idioma nativo. Per quale impulso di energia interiore sbocciò nella mente di Alessandro Manzoni la parola « *accozzaglia* »? Certo nel suo cervello battè il pensiero secondo un antico ritmo della razza, e nacque la nuova espressione: il popolo la riconobbe per sua da secoli; e quando un dotto filologo ce la palesò di origine recente, la nostra meraviglia fu grande. Così il Carducci per qualificare comicamente un suo avversario dotto di cose leopardiane derivò dal nome del poeta, che è nome d'animale, un sostantivo composto al modo di *buaggine asinaggine* e scrisse: dotto in *leopardaggine*. E la parola riuscì ai suoi fini mirabili. Con tale libera potenza, che s'accompagna solo alla maestria somma, il D'Annunzio ha foggiato talvolta alcuni nuovi vocaboli su tutti gli aggettivi: poichè la sua acutezza nel discoprire modi qualità condizioni degli uomini e delle cose, gli richiede una abbondanza correlativa di espressioni attributive; e a tutte le sue sottili indagini che si risolvono spesso in finezze e sfumature, non sopperendo il vocabolario ch'egli possiede, egli è costretto a battere e coniare nuovamente il suo linguaggio: aggiuntando e fondendo suffisi a radici, fino a quel punto disgiunte; svolgendo in nuova terminazione la compagine di una parola usuale, e così avvalorando e fermando con chiarezza una leggera variazione di significato che già quella parola comportava in sè.

E le nuove e rinnovate, vanno nel giro dei suoi periodi in cadenza, egualmente misurate, con nobiltà concorde.

Poichè il D'Annnnzio è un costruttore molte volte perfetto. Egli sa l'arte di fare assurgere all'altezza necessaria, l'idea madre, l'immagine centrale che han generata la struttura di una data pagina. E d'un segno singolare egli la fa preclara cosicchè il let-

tore d'un subito la riconosce per quella che regna sul passo. Talvolta egli dispone la sua costruzione circolarmente e concentricamente: e a mano a mano dall'esterno all'interno la sua prosa si inalza e si restringe; fin quasi a formare un cono rilucente il cui vertice scintilla. Si legga a p. 104 del volume « *Roma nevosa* », e si guardi alla rappresentazione della piazza del Quirinale e della città sottoposta. Egli descrive il palazzo del Re, la Consulta, i Dioscuri con la fontana e l'obelisco; indi il suo sguardo si spinge più lontano su Roma silenziosa, sfiora tutte le guglie e le torri che si inselvano tra il Monte Mario e il Gianicolo, tocca e sosta per un attimo sulla cupola metallica di S. Pietro. Poi quando il ciclo della veduta e dell'immagine è conchiuso, torna d'un tratto al gruppo monumentale della piazza che ci era passato innanzi d'uno stesso colore col resto e subitamente l'innalza e lo fa signoreggiare. « E i due giovini Eroi cignigeni, bellissimi in quell'immenso candore come in una apoteosi della loro origine, parevano gli immortali Genii di Roma vigilanti sul sonno della città sacra ». Talvolta egli accelera il movimento della sua prosa e la fa sorgere e aggrandire a poco a poco, poi l'arresta d'improvviso; e la riabbassa fino al punto iniziale, per risalire e ricalare di nuovo, a simiglianza di un paese rupestre in cui le alte cime sono interrotte da valli profonde. Così si profila ai miei occhi la linea interna che sostiene e guida la narrazione del ritorno vespertino lungo la Brenta.

Ad ottener simile solidità e audacia di costruzioni, si richiede una compattezza bronzea di scrittura. In verità egli non ama le frasi allentate nei congiungimenti, ragnate come una cattiva stoffa, ma le vuole tessute e conserte strettamente come un viluppo d'edera o una pergola folta d'onde pendano grappoli e corimbi. Egli non lascia mai disperdere la vibrazione che raggia da una parola, ma la raccoglie e la continua nell'altra, la amplia la trasmuta la fa serpeggiare ovunque; la attenua l'aduna: ne deriva alla sua prosa un calor contenuto che più o meno s'accende, come fuoco in alabastro più o meno traspare per il diverso spessore dell'involucro.

A raggiungere questa meta di tutto egli profittò e tutto gli fu utile. Egli sorvegliò con acutezza e minutamente il salir dell'idea e il suo incremento e il suo trasformarsi su per gli avvolgimenti dei periodi negli scrittori magistrali; e con eguale accorgimento nelle altri arti conobbe ed estrasse qualche sostanza elementare che gli parve giovevole alla sua arte sorella. Dalla musica egli derivò al suo stile alcune qualità dinamiche, talvolta impetuose: si legga l'interpretazione letteraria che egli ha fatto di *Tristano e Isotta*, nel Trionfo della Morte. La descrizione delle innumerevoli apparenze del fuoco multicore, con cui si conchiude la prima parte del suo ultimo romanzo, ha la potenza prospettica di qualche antica pittura di pompe festive. Egli si è arricchito di ogni procedimento che gli sembrasse aggiungere alla rapidità e intensità delle sue figurazioni: e pur nonostante il suo stile riman sempre letterario ed evita svenevolezze e virtuosità, in quanto derivino da sforzo di imitazione. Alcune in verità ve ne sono, e non scarse nè poco appariscenti; ma a me sembra derivino piuttosto da necessità del suo naturale, e come tali non paiono volgari atteggiamenti di stile. Comunque egli nel processo della rappresentazione non si limita mai per impotenza o fiacchezza all'esteriore apparenza delle cose ma tenta penetrarne ed esprimerne tutta la essenza intima. Se egli riproduca dei suoni non si adagia e impelaga in una facile armonia imitativa, che troppo spesso è disarmonia vaga ed incolore e uguale sempre. Se egli si sforzi dedurre alla sua opera la durezza del bronzo, non arrota gli orecchi al leggitore con percussioni zótiche di accenti o stridori ferrigni di sillabe; ma la compattezza, la coesione, la esattitudine delle sue parole emulano, per sola virtù di forza interna quelle del « metallo che il gran foco ha vinto ».

> Abbimi alunno. Eleggo il tuo metallo
> ad esemplare della mia parola
> il flutto ignito nelle forme cola
> e le riempie e non commette fallo.

Proprio così: non commette fallo, non lascia interstizi e fessure, aderisce combacia perfettamente; fa tutto un pezzo e la quartina riportata n'è prova salda. E così egli si

sforza di far sempre: ad ogni nuova apparazione fantastica che gli sorga dar movenza concorde al suo stile. E le più volte riesce. Procedimenti immutabili non si riuscirebbe dunque a fissarne esaminando i suoi scritti: o riducono a questo solo, che è l'unico degno di una grande arte: aiutarsi con tutti i mezzi che la propria capacità verbale consente, per rendere più che si può integro il movimento ideale che s'è formato dentro secondo la varietà nelle condizioni dei personaggi, nelle situazioni del paesaggio, nelle inclinazioni del pensiero. Di rado una pagina è simile nella sua struttura e fattura all'altra, benchè la loro origine comune appaia sempre manifestissimamente. Diversità nell'unità: è il mistero della bellezza nel Mondo.

Il critico non ha dunque da enunciare leggi valevoli per ogni caso: ma da esprimere, se può, la particolare ragion di bellezza d'ogni pagina. Valgano come esempio la novella « *L'Eroe* » e il capitolo del « *Fuoco* » in cui la Foscarina fugge disperando nella sua casa solitaria in faccia alla isola della Follia. Lo spasimo del corpo e dell'anima si manifestano in due pagine diverse tanto quanto diversa è la natura dell'uno e dell'altro: nell'*Eroe*, gemella del « *Cerusico di Mare* » lo stile è lucido esatto tagliente da quanto il coltello dell'Ummalido. I personaggi parlano brevemente. I versetti del dialogo si aggruppano spesso senza didascalie, nettamente separati. Si descrivono alcuni atti esteriori semplici e frigidi ove la personalità dell'autore non pare. L'effetto n'è di rudezza aspra, di forza nudata come d'una sezione anatomica in cui nervi ossa lacerati appaiono scevri di pelle e di carne. E il ribrezzo rattenuto dalla impassibilità dello stile, è come il terrore muto, il sudor freddo il color bianco dei metalli.

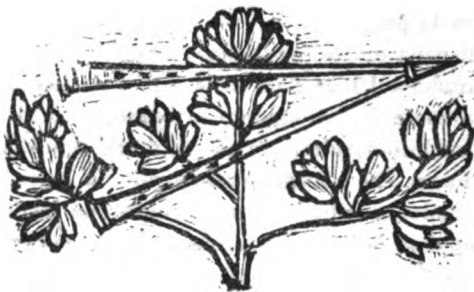
Nel « Canto delle pazze » invece fa impeto il pieno modo descrittivo. Dopo la lettura della missiva di Donatella lo stile è sconvolto di furore e dolore come l'anima della Foscarina. Le frasi aumentano a poco a poco l'ampiezza del loro giro e del loro respiro. Presto accelerano il ritmo e raddoppiano l'ánsimo. Vanno d'un passo sonoro: poi, corrono fuggono, urlano: finché in sulla fine concluditrice e serenatrice si distende maestosamente una nobile armonia esprimendo il coro delle smemorate e significando la conquista ultima della Bellezza che genera la pace.

Talora i suoi Amanti nella quiete mattinale o vespertina, quando tutto l'anno è aprile, s'inclinano vacui ed estranei sul lene fluir della vita e del tempo, come su una fiumana placida; si quieta il loro cuore in uno stupore di sogno, come il mare nello stupor della luce; e la loro memoria o il loro desiderio va ad una dolce delicatissima cosa lontana senza sonito che turbi, senza lucore che abbagli, senza moto che agiti. Ed allora Gabriele d'Annunzio trova per corrispondente stilistico quasi sempre un dialoghetto a frasi di corta misura, d'una armonia appena percettibile, come un profumo che esali da una fiala svanita, come un suono che venga da un'altra stanza. Non sempre il legame logico è strettissimo; sembrano i due parlare tenuti da un torpore sebbene non pesante, udendo appena ciò che l'altro dice, rispondendo appena: e le frasi di breve contenenza si accoppiano candidamente a due a due, come fraticelli minori che meraviglian sul mondo nuovo. È un'aspirazione musicale che il D'Annunzio porta dentro di sè: io ne ricordo tre espressioni a mano a mano più complete e intere. Il dialogo tra Giorgio e Ippolita sulla loggia mattutina, quello tra Stelio e la Foscarina andando su l'erba della Villa Napoleonica quello tra Aligi e Mila sentendo essi di più in più gravare sulle labbra il peso del bacio peccaminoso.

Talvolta, nei momenti di aspettazione o di preparazione all'agire venturo, egli abbandona il suo personaggio e volge il lettore alle cose circostanti: egli osserva tutto ciò che è intorno con una semplicità compendiosa che dà rilievo robusto. Ciascuna frase si conchiude in sè ed è separata dalla veniente con una pausa grave; si susseguono pacatamente, e richiedono nell'intonazione del lettore una cadenza stringata e lenta. Egli cinge onde sonore e d'immagini attorno il suo personaggio, che da ognuna di esse come da un sostegno acquista fermezza e validità. Il cerchio sempre più si restringe e si eleva a simiglianza dei gradini d'una base, si che quando il lettore è ricondotto verso il personaggio questi appare come irrobustito e aggrandito sulla solidità di un plinto. Tale mezzo egli

adopera largamente, vario secondo la diversità della scena, e appena disegnato al momento in cui Giorgio Aurispa s'avvia verso la disperata casa della sorella triste, armonizzato come una sinfonia clamorosa nel discorso autunnale che Stelio Effrena pronunzia al cospetto della Regina nella sala del Consiglio Maggiore. Quest'ultima forma, trovata dal Flaubert nella famosa pagina dei Comizi in Madame Bovary, usata poi almeno una volta maestrevolmente dallo Zola in sulla fine di Nanà, ha potenza di sollevare la scena a grandiosità inusate. E nella pagina di Gabriele d'Annunzio il romorio delle voci e degli animi, lo spettacolo della folla innumere che ci giunge traverso la interrotta descrizione del fatto singolare, è solenne come il sonoro orizzonte marino che ci appaia da lungi per un valico fra due monti. Anche sembra assumere l'aspetto di una moderna incarnazione dell'antico coro Tragico.

Così ad ogni istante chi voglia farsi perito in questa sua arte letteraria può crescer la sua ricchezza di molte bravure. Bravure? E sì! E so d'un certo, il quale ha in questi giorni pubblicato un mirabile volume, che starebbe dubbio tra dire miracoli o ricette. Miracoli o ricette? E sì, forse! In ogni caso a noi non resta che imparare, sperando di toccare la cima.

LUIGI DAMI

## *L'atteggiamento degli imperialisti verso la Religione.*

In un notevolissimo scritto su la *Nuova Antologia* (16 ottobre 1905) ALESSANDRO CHIAPPELLI prendendo in esame alcune moderne pubblicazioni di giovani, che sono ormai comunemente battezzate come imperialiste, discusse dell'atteggiamento assunto da loro verso la religione Cattolica. *Hermes*, per ciò che può riguardarlo delle parole di A. Chiappelli, indicherà due risposte contemporaneamente pubblicate nel *Mattino* di Napoli (n.° 355) e nell' *Idea Liberale* di Milano (n.° 50).

Sul *Mattino*, GIUSEPPE ANTONIO BORGESE dichiarava che « non vuol rispondere come oratore del gruppo, il quale, se esiste come vincolo di amicizie personali, non esiste come partito politico altro che nella immaginazione degli avversari. » Su l'*Idea liberale,* MARCELLO TADDEI disse di parlare « senza farsi paladino d'una schiera d'agili polemisti. » Ma l'uno e l'altro, con la concordia delle loro conclusioni, mostrano come le accuse di incertezza e di ambiguità rivolte dal Chiappelli al nuovo movimento giovanile non sanno colpire a fondo.

Il Chiappelli aveva chiesto: « qual' è l'attitudine di cotesto stuolo di giovani imperialisti di fronte alla religione? »

E il Borgese risponde:

« Il fatto è che gli espansionisti italiani pur riconoscendo la forza del cattolicismo e paladineggiando qualche volta in favor suo, si tengono lontani dalla pratica e dal dogma, e, se l'amano, non l'amano per ispirito religioso, ma per calcolo politico. Si ammetta pure qualche riserva, che ciascheduno, potrà formulare *separatim:* io per esempio (e parlo in prima persona per modestia, non volendo assumere il gravoso carico di fare da portavoce al Forster, al Morasso, al Marroni, al Corradini, al Maffii ed a quegli altri vescovi *in partibus* della nuova fede nazionale, ciascuno dei quali ha fondato una nuova setta per uso suo personale) io credo d'avere oltrepassato già da parecchio tempo il mio quarto d'ora di cattolicesimo estetizzante, credo d'aver amato e d'amare il cattolicismo non solo come forma di dominio temporale e come « resistente tessuto connettivo » delle compagini civili, ma anche per gran parte del suo patrimonio spirituale o magari per tutto purchè interpretato in quello che a me piace fra i centomila modi in cui si lascia interpretare dalle più disparate intelligenze il gotico mistero di questa dedalea religione. Il che non toglie che io ne sia rimasto alla porta e che abbia quasi rinunciato ad ogni ulteriore sforzo per procedere addentro e incorporarmi alla milizia attiva di Cristo.

Creda pure il Chiappelli: può bene chi non è nè credente nè osservante difendere e amare una religione senz' essere perciò falso di coscienza o debole di raziocinio.

I giovani imperialisti italiani potrebbero, per darsi il bel gusto della coerenza, assistere ogni domenica alla messa e incappucciarsi da frati per *épater les bourgeois*. Non sono piuttosto da lodarsi, se vivono francamente ed apertamente in un leale dissidio d'idee? Non sono da lodarsi, perchè hanno oltrepassato il cattolicesimo intellettualoide e decadente, riconoscendo nella religione una formidabile energia di vita meglio che un seducente apparato coreografico; e perchè disdegnano quel cattolicesimo di liquidazione, nel quale adagiarono con un bel gesto patetico le loro anime disfatte gli ultimi letterati francesi?

Se essi osassero varcare decisamente il Rubicone, confondendosi nel gregge dei devoti e tollerando il martirio del ridicolo, ch'è il più tristo e il più sterile fra i martirii, la loro opera di propaganda diverrebbe immediatamente inefficace. La loro parola suonerebbe come quella di un qualunque predicatore. Mentre chi mai può esattamente apprezzare la forza di persuasione che hanno parole di rispetto per la fede pronunciate da uomini senza fede, parole di ossequio per la tradizione dette da spiriti notoriamente spregiudicati e ribelli, esaltazioni di vecchie cose sulle labbra di gente avvezza a prevenire piuttosto che a seguire le mode più iridiscenti di novità? chi può misurare l'eloquenza di una riabilitazione di Dio tentata dal diavolo? I giovani imperialisti hanno il pregio — questa volta è un pregio — d'essere uomini di studio e di pensiero meglio che d'azione, e conoscono tutte le trincee del campo nemico. Essi smascherano, come sanno e come possano, il positivismo; rivelano l'angustia mentale dei suoi sacerdoti, dimostrano che ci vuol tanta fede a credere nell'esistenza dell'etere quanta ce ne vuole a credere nella verginità di Maria; perseguitano col ridicolo quelli che perseguitano col ridicolo i fedeli alle religioni costituite; vantano la dignità mentale e morale di chi non dubita di Dio; difendono le cerimonie del culto. Un esempio di questa saggezza lo ha dato, or è qualche settimana, proprio *il Mattino* a proposito di un *can-can* per quell'infelice e due volte perseguitato martire di Sant'Espedito.

Orbene: tutto ciò serve, non foss'altro, a rincorare il pusillanime che si fa il segno della croce al buio per timore di ciò che ne direbbe il suo deputato trentatrè, a sospingere sulla lor via quegli altri che dotati di una innata religiosità, la ostacolano in cento maniere e la rimandano all'anomia per non passare da poveri di spirito. Sia pure che questi giovani amano nel cattolicesimo l'energica tendenza al dominio meglio che le parole di mansuetudine; ma gli umili e i pazienti vengono attratti senz'altro nell'orbita della fede, e la nuova propaganda sarà utile ai volontarii ed ai sorti. Nè si dica, come dice il Chiappelli, ch'essi giocano col cristianesimo a tocca e non tocca per avversione ai suoi principii di giustizia e di pace; giacchè non s'è mai detto che il cristianesimo abbia una sola volta fermato i principi sulla via della repressione o le nazioni robuste e vitali sulla via delle guerre e delle conquiste. »

E a riprova delle osservazioni del Borgese ecco le conclusioni dell'articolo di M. Taddei:

« Io ho intitolato *imperialismo* e *religione* queste mie note, perchè mi premeva di giungere ad una accusa di incertezza e forse d'incoerenza che il Chiappelli rivolge agli imperialisti, la quale potrebbe essere interpretata da malevoli come accusa di mala fede. Il Chiappelli nota che l'imperialismo non ha assunto un contegno ben chiaro di fronte al cattolicesimo. Mentre ammette che esso può amare il cattolicismo come istituto sociale e continuatore delle tradizioni classiche, nota che la religione essendo « forza parificatrice e forma di simpatia e di alta idealità umana » contrasta ad ogni sentimento *imperialista* « alieno da ogni pietà per gli umili della vita. »

Ora io credo che il Chiappelli, se ha visto il tallone d'Achille, non ha saputo colpirlo. Gli scrittori imperialisti possono, è vero, simpatizzare con le forze conservatrici del cattolicismo, senz'essere cattolici. Ma questo non è in essi debolezza. Essi riconoscono ch'è necessaria alla loro concezione dello stato e della vita civile un contenuto religioso e una morale religiosa: e possono assumere e difendere quella religione e quella morale che han vissuto nella storia dei secoli per una concezione politica e sociale simile alla loro. Poi che dal punto di vista sociale e politico essi devono considerare la funzione storica delle religioni, essi possono proclamare necessaria quella religione che esercita una funzione storica tale da appagare il loro desiderio. Ma, riconosciuta l'importanza e la necessità storica del cattolicesimo, non possono farsi egualmente difensori delle verità dogmatiche. Si può dedurre e indurre una necessità, ma non si induce nè si deduce una fede. La fede è il supremo atto di vita: e si può *sentire*, ma non si può pensarla. Fede è rivelazione. Nessun uomo può giungere quando vuole alla rivelazione. E, per quanto posso dir io, forse

**non son pochi fra i giovani scrittori che han desiderato la rivelazione. Tanto è stato il desiderio, che alcuni sono giunti ad una interpretazione e ad una esaltazione estetica del dogma cattolico. Non so se alcuno sia giunto alla fede. Ma se nessuno v'è giunto, e tutti hanno la lealtà di non mostrare e di non ostentare un sentimento religioso cattolico che non hanno, non si può accusarli di non prender posizione di fronte al cattolicesimo.**

**Poi che la loro funzione e lo scopo della loro attività politica è storico, difendono, il valore storico e la efficacia morale del cattolicesimo. E nessuna lode e nessuna propaganda cattolica potrà forse riuscir più efficace di questa fatta da chi, volendo giungere al fine che il cattolicesimo raggiunge, non sa sostituire al cattolicesimo nessuna concezione che lo abbatta. »**

## *Spettacolo e dramma.*

*Mio caro Marcello,*

nel fascicolo X-XI di *Hermes* ti promisi di rispondere intorno alla vitale questione da te sollevata a proposito della poesia drammatica e della recitazione scenica. Eccomi pronto. « La rappresentazione della scena può essere anche per il dramma un episodio di trascurabile importanza. » Questa è la tua tèsi. E l'hai sostenuta ultimamente con un'agilità dialettica e con un calore dimostrativo così facondi, che anche i più restii avranno dubitato se non fosse davvero il caso di passare armi e bagagli alla tua parte. Ed io non vorrei essere più restìo dei restii di fronte all'acume delle tue snelle parole, se non fossi fermamente convinto che qualche volta la verità fa divorzio dall'eloquenza più sfolgorante e s'annida in dimostrazioni più semplici e molto meno adorne. Madonna Verità s'è tanto avvezza oramai a sentirsi aggiunger dalla gente l'appellativo di *nuda*, che talvolta finisce per crederselo necessario anche lei, e si mette allora a disprezzare i broccati, gli apparati e le gemme. E così fa ora.

Dire che la recitazione è un episodio esteriore del dramma, dal quale bisogna far sempre astrazione per godere o giudicare liberamente il dramma, equivale a dire che la recitazione è dannosa al dramma, poichè in arte tutto ciò che non è essenziale, costitutivo, *necessario*, è per forza di logica parassitario, quindi rovinoso ed ingombrante. Lo hai detto anche tu. Conclusione: la recitazione è contraria alla natura del dramma. L'episodio sarebbe dunque non un episodio, ma una cancrena interiore, ostile, pertinace, mortifera dell'opéra. Orbene: un episodio che distrugge l'opera non si può concepire esteticamente che come la negazione dell'opera. Ma l'opera d'arte tu non la neghi, anzi la presupponi. Dunque?

Dunque io dico che la recitazione fa parte integrante dell'intuizione di ciascun dramma. Può infatti un'artista qualunque, grande o mediocre, concepire una qualunque finzione drammatica, bella o mediocre, senza immaginarsela in atto davanti alle anime d'una moltitudine raccolta? No, non lo può. Ogni dramma contiene quel suo caratteristico ed incomunicabile afflato che è appunto la coscienza della moltitudine adunata. In altre parole, ogni dramma racchiude allo stato di sentimento generale la sua consapevolezza di spettacolo. Il drammaturgo X, si chiami Eschilo o Shakespeare o Racine o Molière o Dumas o d'Annunzio, nell'istante medesimo in cui crea i personaggi nella propria fantasia, li crea dal punto di vista di spettatore del suo spettacolo. Se no, farà dialoghi, ma non farà drammi. E tu stesso hai riconosciuto, là dove parli di Platone, che scrivere un dialogo non significa scrivere un dramma. Eppure se le cose stessero come tu hai dimostrato di credere, se cioè il dramma non avesse artisticamente nulla a che fare con la rap-

presentazione, ogni dialogo intessuto da personaggi ben concepiti ed espressi dovrebb' essere un bel dramma; anzi un dramma di primissimo ordine, perchè esso escluderebbe *a priori* la necessità della sua interpretazione scenica, quella necessità a punto che a te fa tanta paura.

Ma c' è di più. Ogni perfetta opera dell' arte drammatica contiene, oltre la immaginazione dei personaggi, un' intensificazione ideale d' ogni loro gesto, d' ogni loro sguardo, d' ogni loro sillaba. Il personaggio drammatico subisce come l'azione d' un prodigioso fenomeno mediante il quale si colorisce di luci e di ombre rare ma tutte violente, costrette da un *minimum* di estensione ma spinte verso un *maximum* di comprensione e d' intensità. Tu parlasti di *rilievo;* ebbene, accetterò anch' io questo termine per significare la cosa. Ma non t' accorgesti però che il parallelo fra la drammatica e la statuaria era malamente posto, perchè il rilievo della statuaria esprime la statua con la permanenza di sè medesimo, mentre il rilievo della drammatica esprime il dramma con un movimento che cambia continuamente la successione delle linee, delle luci e delle ombre. Il dramma ha quindi una necessità di moto, di convulsione, di trasposizione, con le quali esso esprime la vita. Questo suo caratteristico modo d' essere, assolutamente diverso dal rilievo statuario, non è se non l' elemento orgiastico che Aristotele chiamava: *delirio*, e Federico Nietzsche: *spirito dionisiaco.* Esso è un bisogno essenziale del dramma. Esso presuppone la visione diretta dello spettacolo, vale a dire il contatto immediato fra l' anima della folla e l' anima dei personaggi. I sentimenti che questo immediato contatto sùscita nel cuore degli spettatori non sono uguali ai sentimenti che la lettura del lavoro drammatico suscita in ogni singolo lettore: sono più intensi, e diversissimi. Essi implicano non solo l'annegamento dell' immaginazione degli spettatori nella vita del personaggio rappresentato, ma implicano anche l'annientamento della loro volontà in una volontà più vasta e generale, implicano la coscienza collettiva della molteplicità di esaltazioni concordi. E questa coscienza collettiva gia la sentì, sotto forma di stato d'animo, il drammaturgo sognando il suo dramma. Sicchè essa anima il dramma come il vento anima il mare.

Ecco dunque come e perchè la perfetta vitalità del dramma non si raggiunga che con lo spettacolo, sua naturale e diretta conclusione.

Ma gli spettacoli perfetti — tu dici — sono rari. È verissimo; e tuttavia può cotesta essere la ragione di condanna dello spettacolo scenico? Se il marmo perfetto, il marmo senza una vena e senza una macchia diventa introvabile, è forse questo un buon motivo perchè le statue non s'abbiano più a scolpire nel marmo, ma sì bene nel legno? " Però sono belle anche le statue di legno, quando sono belle „ — tu mi rispondi. Va benissimo. Anche le statue di legno sono belle. Ma sarebbe bella la Venere di Milo scolpita in legno? Ti esalterebbe come oggi t'esalta il trono d'Afrodite o l' Apollo vaticano o Ilaria del Carretto giacente sul fiorito sarcofago se fossero intagliati nel bossolo, nell'olivo o nella quercia? No. Perchè il *sentimento* del marmo fu parte integrante della visione estetica dell' artefice; egli intuì tutti gli effetti di luce, di colore, di morbidezza, di plasticità che la materia su cui imprimeva lo stampo della sua arte doveva armonicamente riprodurre. Il marmo, prima che fra le mani, era già nella mente dello scultore. La materia faceva già una cosa sola con la sua fantasia.

Così è del poeta drammatico. Il senso dello spettacolo è già in lui prima che l'opera scenica sia espressa e prodotta. E non v'è spettacolo perfetto come non esiste nessun blocco di marmo perfetto. Si capisce dunque che il marmo potrà

essere più o meno maculato, più o meno granoso, più o meno venato, più o meno lucente; ma ciò non vuol dire che il marmo sia di per sé dannoso e contrario alla statua. Ciò non vuol dire che sia meglio sostituirlo allora col legno. Che diamine!

Io godrò straordinariamente nell'animo mio se Eleonora Duse interpreterà Francesca da Rimini. Godrò un po' meno se l'attrice che investirà quella parte non sarà proprio la Duse. Ma il mio godimento anche in questo caso sempre sarà inconfrontabile col godimento che mi potrà procurare la lettura della *Francesca* fatta nel silenzio del mio studio, perchè quest'ultimo sarà di natura sua, non maggiore o minore, ma in ogni modo *diverso.* Vedendo il disegno leonardesco della *battaglia d'Anghiari* io posso benissimo immaginare le proporzioni e il colore dell'opera fornita dal Vinci in tutta la sua piena compiutezza. E questo mio sforzo fantastico mi produrrà nell'animo — supponiamo — l'impressione A, di intensità 10. (Non ti spaventare: uso lettere e cifre a modo d'esempio, tanto per intenderci). Immagina ora che per un miracolo della sorte io possa contemplar la *battaglia d'Anghiari* come Leonardo la dipinse veramente. Credi tu che io avrò sempre la medesima impressione di qualità A e di intensità 10? Fra la prima e la seconda non ci sarà proprio nulla di mutato, di accresciuto, oppure di diverso? Eh no, caro Marcello, qualche cosa di diverso ci sarà senza dubbio. Avrò una impressione B, di intensità 20.

Supponi che domani noi assistessimo a una rappresentazione ellenica dalle gradinate d'un teatro ellenico, affollato d'una folla che abbia tutta quanta la nostra cultura, il nostro gusto, il nostro entusiasmo sacro; supponi che noi ci fossimo già tanto esercitato l'orecchio alla favella antica dei greci da intenderla press'a poco come la nostra lingua medesima; supponi che attori forniti del nostro gusto e della nostra cultura recitassero l'*Agamennone* o l'*Antigone*. Credi tu che noi, anche senz'essere devoti a Dioniso e alle Muse, non ci sentiremmo avvampati da uno spirito dionisiaco, plastico, d'un plasticismo agitato, orgiastico, multiforme, polifono, continuamente presente, percepibile in modo diretto dai nostri sensi più fini? E credi tu che l'impressione estetica così ottenuta sia la medesima impressione estetica che quotidianamente ognuno di noi può godere nella solitudine del suo spirito?

No, o Marcello. Non sarebbe stata la stessa cosa. E tu sei troppo buon loico per non vedere che questo *no* sgretola a poco a poco, ad uno ad uno, come la ruggine al grano, gli acuti ed agili argomenti da te sapientemente armati nell'ultimo tuo scritto per darmi battaglia.

MAFFIO MAFFII.

NOTA IN MARGINE. — Una polemica senza conclusione è fuori d'uso ed è onesto rispondere alle lettere degli amici, almeno per «accusar ricevuta». Ed io ti accuserò ricevuta, mio caro Maffio, per concludere questa nostra polemica che è viva assai sebbene possa ad altri sembrare un po' troppo, come direbbero in politica, dottrinaria. Più cavallerescamente: ti stringo la mano dopo il nostro torneo.

La conclusione è, lo capisci, che le tue parole confermano meglio ciascuno di noi nella opinione sua: si che, la schermaglia non è stata inutile. Tu mi rivolgi una domanda e le prevedi già la mia risposta. La risposta che mi attribuisci è la mia: l'impressione estetica che la rappresentazione di un dramma può dare in noi, è ben diversa da quella che può darci una lettura compiuta in solitudine. Soltanto, io dicevo, il guaio sta appunto in tale diversità. Chè non è diversità solo per noi, ma diversità anche rispetto alla impressione estetica prevista e voluta dall'autore; perchè tra l'autore e la sua opera, s'è frapposto un altro autore — l'attore comico — il quale essendo artista, ha dovuto prevedere e volere che la

sua interpretazione giungesse a produrre la speciale impressione estetica, necessaria alla sua personalità. Io ammisi che il poeta preveda, come sentimento, lo spettacolo, ma dico che lo spettacolo è già esaurito nel dramma com' è sentito. Lo spettacolo della recitazione non è lo spettacolo pensato dal poeta: ma è uno spettacolo esterno, e cioè non necessario, e cioè, se vuoi, parassitario, che si aggiunge allo spettacolo veramente necessario che chiamerò interiore. Il quale spettacolo interiore è la vera essenza del dramma, e può esser *sentito* anche da un poeta che poi non muova a contrasto dialogico i suoi personaggi, appunto come avviene — io dicevo — in Dante. E tu vedi che non si può concludere da questo che Platone, al cui dialogo sarebbe difficile ma non impossibile dar forma scenica, dovrebbe essere *per me* l' ideale autore drammatico: perchè anzi logicamente dal mio discorso potrai derivare che Platone, mentre, in quanto ha scritto dialoghi, sarebbe suscettibile di rappresentazione, non è poeta drammatico perchè a questa possibilità, tutta esteriore, di spettacolo, non risponde nessun sentimento di spettacolo dell'opera in sè stessa. Ed ecco che lo spettacolo scenico è così fatto indipendente dal *sentimento di spettacolo*.

Ma come? — dirai. Dovremmo parlare di un *sentimento di spettacolo* senza poi ammettere la possibilità dello spettacolo? Il tuo esempio del marmo bianco e del marmo venato, mi fa preveder l' obiezione. La quale non mi spaventa perchè ne accetto la conseguenza soltanto in apparenza assurda. Il sentimento del marmo che ha lo scultore non è alterato dalla realtà del marmo che sia diverso da quello desiderato idealmente, perchè il marmo, ch'è materia in sè non viva, reca con le sue venature, con la sua porosità, con le sue luci variabili, una diversità, dirò così inerte, la quale non impedisce a noi di vedere immediatamente ciò che lo scultore aveva voluto. Le qualità intrinseche del marmo o quelle accidentali prodotte dal tempo, non cambiano l' opera d' arte, in quanto essa rimarrà sempre animata dallo spirito del suo artista. Tu parli d' Ilaria del Carretto, e sai che la meravigliosa creatura ha spezzato un dito della mano destra: ma forse che questa mutilazione allontana da noi il sogno di Iacopo della Quercia?

Tu incalzi all' estremo e chiedi se scolpita in bossolo la Venere di Milo sarebbe più la Venere di Milo. Ma, senza le Venere in bossolo, tu sai che è stato possibile riprodurre il *David* di Michelangiolo con tutte le meravigliose figurazioni del *tempo*. E l' idea fu grottesca perchè annullava precisamente ciò che di più personale e di più sentito v'è nella statuaria michelangiolesca: cioè il sentimento dell' enormità di un blocco di materia sorda, che racchiuda inconsapevole un capolavoro perchè l' artista con le sue mani, togliendo a forza il superfluo, ne liberi in tutta la loro purezza le linee occulte. Pure quel *David* in bronzo, di cui sentiamo il grottesco, non ci fa dimenticare il marmo di Michelangelo. Ma pensa una commedia moderna delle più rappresentate: *La Signora dalle Camelie*. Sai tu le variazioni che ha subito da quando la rappresentarono la prima volta ad oggi? Era una pallidona sentimentale e lacrimosa, una vergine quasi per caso impura, un' anima capace di chiudere in sè le melodie verdiane dell' *Amami Alfredo*, ed eccoti la Duse che te ne fa un essere di bontà un po' ferina, un'amante d' infinite dolcezze ma pur di sottile e per fino acre e crudele egoismo, tutta scatti, più isterica che tisica, atta più a dimenticarsi in un abbandono, che a ricordare silenziosamente nella lontananza. Qui allora, il marmo, la materia inerte, cioè le parole e il dialogo, sono dall' una all'altra interpretazione eguali. È identico il marmo: soltanto per l' appunto invece di scolpire la venere di Fidia hanno riprodotto plasticameute una Venere, poniamo, del Botticelli, se non addirittura un.... *David* di Michelangiolo. Nel qual caso, evviva Michelangiolo: ma tanti saluti a Fidia, Maffio mio, e incaricherò te di presentarglieli! Per me, non so persuadermi diversamente. Nella rappresentazione scenica la materia che tu hai paragonato al marmo sarebbe, insomma, rappresentata da una quantità, che non è in sè, inerte: da un attore che è uomo, e che è, anzi, artista, cioè creatore.

Le modificazioni che egli recherà nell'opera interpretata, non sono accidentali e riducibili: sono sostanziali, necessarie alla sua interpretazione, elementi che fanno della sua interpretazione un' opera d' arte. Per essi noi dimentichiamo quale fosse la materia connaturata con la fantasia del poeta. E come sostenere che tra i due fatti non sia una differenza incon-

ciliabile? E perché mai tu ed io é quanti vedono dove hanno il naso, andiamo ripetendo che costrurre facciate alle chiese lasciate incompiute dai loro autori, è, oltre che un assurdo storico, una profanazione artistica? La costruzione, certo, era stata pensata compiuta, dal suo architetto. Lo schema che ne resta fa sentire inevitabile, necessaria la costruzione della facciata. Ma né io né tu né altri di buon senso avrebbe voluto che il De Fabris piantasse i suoi marmi in fronte a S. M. del Fiore. Perché eran marmi baroccamente disposti? Non solo per questo. A S. Lorenzo, la facciata che il Bazzani propone è bella: e tuttavia, difendendola contro quella del San Gallo, abbiamo dichiarato su queste pagine che sarebbe preferibile il tempio senza facciata. E questo perchè sappiamo che per bella che sia la facciata del Bazzani, è del Bazzani, come quella del De Fabris era del De Fabris e non di Arnolfo e di Brunellesco. E un' opera d'Arnolfo o di Brunellesco non può esser compiuta da chi non sia Arnolfo o Brunellesco. Non perchè, s'intende bene, nell'opera d'arte si voglia vedere per simpatia personale o per banale puritanismo d'estetizzanti, un dato autore: ma perchè l'opera d'arte trae la sua armonia e la sua unità, cioè la sua ragione d'essere, dall' unità dell'intuizione ond'è nata, cioè dallo spirito dell'autore che non può essere sostituito.

Del resto, tu, Maffio, hai còlto in un' osservazione particolare il vero difetto dell' arte della recitazione in confronto al dramma. Il rilievo drammatico, hai detto, è profondamente diverso dal rilievo della scultura. E questo è vero. Nel dramma c'è continua mobilità, continuo *delirio,* continua vibrazione di spirito dionisiaco. Ed è vero anche questo. Ma ecco per questo un'altra ragione perchè l' attore non sia necessario alla vita del dramma. L'attore, con l'azione sua, fissa infatti, in tanti momenti successivi, — fuggevoli, rapidi, continui, ma successivi — quelli atteggiamenti che nel dramma, qual'è nella fantasia del poeta, vivono *dionisiacamente,* cioè son fatti di mutabilità anche prima che di successione. Per rapida che sia, la interpretazione dell'attore sostituisce una serie di rilievi statuarii a quello, che per intenderci abbiamo chiamato rilievo drammatico. Astrattamente tu puoi pensare il *passato*, il *presente* e il *futuro*: appena ne tenti una rappresentazione, hai soltanto il *passato.* L'apparente mobilità scenica, è tutta a danno della mobilità drammatica. E questo è tanto vero che, io dicevo, i greci sopprimevano, per quanto era possibile, la mobilità scenica e annullavano la personalità dell'attore, sotto la impassibilità delle maschere, e nelle proporzioni irreali ottenute col coturno: costringendo, cioè, in certo modo gli attori a divenire *marmo* in mano del poeta.

A questo solo patto è riproducibile in atto quella commozione della moltitudine appassionata dalla furia del dramma, che il poeta ha avuto presente nell'*attimo della sua intuizione*: la quale, del resto, anche a una lettura fatta in solitudine è viva nella fantasia del lettore; perchè tu sai che non mai fiato di vento sul mare turbò il nostro cuore con la violenza della sua melodia, più di quando lo ascoltammo evocato nel sogno d'una bella immagine come la tua.

Ma dirò io che sarebbe condannabile una rappresentazione in cui l'attore fosse « marmo in mano del poeta »? la rappresentazione dello spettacolo *sentito* dal poeta? l'espressione del sentimento? l'interpretazione ideale che non fosse parassitaria? Ti concedo di no mio caro Maffio: ma bada che a questo punto avremo soppresso l'artista-attore: l'arte della recitazione sarà recitazione senza essere arte: già che non è pensabile un'arte che tenda a far perdere all'artista la sua individualità. E allora? Noi che volevamo salvar capra e cavoli? Non c'è via di mezzo, mi pare: o prendiamo la capra o i cavoli: oppure li prendiamo tutti e due, ma separatamente... Il che insomma equivale a considerare il dramma come compiuto prima della recitazione.

Tu hai ribattuto colpo a colpo le mie argomentazioni con troppa convinzione perchè con una risposta io possa persuaderti... Ma pure credi a me, Maffio: fin che avremo artisti che penseranno irrappresentabile il loro spettacolo, avremo Shakespeare della *Tempesta:* fin che avremo artisti che penseranno indispensabile la rappresentazione, avremo Aicard di *Papà Lebonnard...* Meglio esser Shakespeare: non è vero? E nota che né meno quelli autori che la pensino come te ci perderanno nulla: perché con la *Tempesta* fini-

remo per trovare attori pronti a sacrificar sè stessi per far vivere il poeta: col *Papà Lebonnard* incoraggeremo gli artisti drammatici pronti a dimenticare, a trascurare, a rimaneggiare l'autore, per far trionfare sè stessi... Pensa a questo, e dimmi poi se non possiamo esser d'accordo, io credo almeno, nel trovar parassita del dramma l'arte di tali rimestatori d'opere altrui.

E scusami se parlando d'un argomento che m'aveva un tempo tentato per uno studio completo e che ho così spezzettato in note polemiche, mi son permesso anche questa volta d'occupare più spazio di te... che mi rispondevi. Io ho la mania della discussione e con te si discute volentieri, lo sai: e m'era anche caro oggi, prolungar con te quanto fosse possibile, questo nostro indimenticabile sogno dell'*Hermes*.

MARCELLO TADDEI.

## *Francesco Gaeta, i "Sonetti voluttuosi,, e la triade napoletana.*

A Napoli vivono tre poeti. Non parlo ora dei poeti dialettali fra i quali uno, il Di Giacomo, basterebbe da solo alla gloria della Musa partenopea. Parlo di poeti italiani. Questi tre poeti, assai diversi tra loro, hanno in comune un delicatissimo buon gusto, un entusiasmo caldo per ogni forma tradizionale di metro e di melodia, un desidesio di spingere la fantasia e la sensazione oltre i limiti delle fantasie e delle sensibilità consuetudinarie, un tormentoso ed insonne esercizio di tutti i più difficili strumenti dell'arte rivolto al conseguimento dell'*unica espressione,* per dirla secondo l'idea flaubertiana intorno alla perfezione dell'arte, cioè allo stile. Questi tre poeti napoletani son veramente giunti sempre a questa sublime vetta dell'arte? Hanno essi, in ogni parte delle loro architetture poetiche, sempre alto e vivo il segno dello stile? Ancòra, non direi. Le loro opere hanno ancòra qualche linea non del tutto caratteristica, individuale, incomunicabile. Si possano qua e là notare sovente le imitazioni, i raffreddamenti, gli oscillamenti fantastici, le deviazioni esterne al carattere personale dei loro sogni. Ma il complesso generale delle opere d'ognuno di cotesti tre cantori napoletani è esso singolare, tipico, significativo? Ognuna delle tre architetture ha, in sostanza, una stile? — Senza dubbio; lo ha.

I tre poeti sono Francesco Gaeta, Riccardo Forster, e Alfredo Catapano; nomi, questi, dei quali ognuno ci ricorda un'audace impresa, un fiero tentativo, un'eletta campagna contro il filisteismo dell'arte e della vita, un programma estetico giovanile, baldanzoso, predicato forse un po' troppo alla svelta, ma non infecondo di frutti. Ci rammentano gli anni di *Flegrea*, dei *Mattaccini*. Impetuoso è il primo poeta, ele gante e fiorito il secondo, intimo e leggermente sentimentale il terzo, sinceri ed anti-letterari di tutti e tre. L'assenza di quel nauseabondo belletto che è la « vernice letteraria », la mancanza d'ogni lambiccato e flaccido artificio di convenzione è ciò che più me li rende simpatici. Falco, rosignolo ed allodola, essi cantano a seconda che il canto viene, così come viene: non disordinati e squilibrati mai, poichè l'amore delle armonie delicate, forte come una seconda natura, non ammetterebbe in loro nè disordini nè squilibrii. Del rosignolo e della sua *Fiorita* già *Hermes* parlò con bella sincerità. Dell'allodola attenderò a discorrere quando sarà maturata l'opera che certo deve adesso ferverle in cuore. Dirò invece del Falco e dei *Sonetti voluttuosi*, forti e sonori gridi di un'anima sensuale, esuberante senza ostentazione, appassionata, ma senza isterismi, impetuosa ma non incomposta.

Il novo volume di Francesco Gaeta [1] s'apre con quindici sonetti che giustificano il titolo del libro. Il poeta immagina che un grande amore passionale, uno

[1] FRANCESCO GAETA: *Sonetti voluttuosi ed altre poesie*. Roma - Tórino, Roux e Viarengo, 1906.

di quegli amori che succhiano le forze dell' anima e del corpo come terribili vampiri, l' abbia da gran tempo lasciato nell' abbandono e nel rimpianto. L'amante ne è rimasto esausto, ma pieno anche di una tragica febbre che i tormentosi ricordi gli accendono e riaccendono senza tregua nel cuore e nelle arterie. Un fiotto di disperazione sensuale balza su a ogni sonetto dalle torbide ricordanze delle respettive quartine, s' ingigantisce, ferve e ribolle nel singhiozzante passaggio ad ogni prima terzina, poi s' acqueta in dolorosa calma nelle terzine ultime, come estenuato e vinto dalla sua stessa furia. È una voluttà acre, espressa in versi talora molli e tal' altra selvaggi, efficacissimi, in questo loro perenne contrasto, a significar tutta l' ansia dei risorti desideri e della perduta speranza.

Delle poesie che susseguono alcune appartengono allo stesso tema fantastico, altre — come il *Settembre napoletano* — dipingono qualche aspetto singolare della campagna e delle stagioni, altre — come il *Sogno ellenico* — invocano le antiche divinità al cospetto della realtà del mondo e degli amori moderni, altre infine — melodiosissime — colgono nell' anima umana alcuni movimenti ritmici che le son destati dal ricordo dell' amore perduto affratellato con lo spettacolo della natura morente. Una men salda fantasia di poeta sarebbe caduta nei soliti paralleli psicologico-naturalistici proprii della retorica romantica. Il Gaeta canta invece con un' odorosa e fresca originalità di sentimento il *Pomifero grave tempus anno*:

Lunghi per l' autunnal vento e i sereni,
tra i fertili paduli a la pianura,
da eco a eco sibilano i treni.
Negro su gli opifici da i camini
snodasi il fumo giù per la largura.
Tu cogli i moribondi gelsomini,
cui resta a pena un alito d' odore,
o mio amore.

Non tu cavasti le invernali lane
da i canforati armadî a ventilare?
Spezza il getto strepente a le fontane
l' umido vento; ne la fresca cella
l' amaro cetriolo a maturare
ne 'l novo aceto pon la vecchierella:
e i giorni han la fragranza d' un addio,
o amore mio.

Se un peccato ha l' arte del Gaeta è quello di voler talora sforzarsi ad una estrema crudezza ed evidenza d' espressione, sforzo, cotesto, che oltre all' essere inefficace come son tutti gli sforzi, tradisce anche una certa ostinata, troppo ostinata ricerca di originalità. Ora per l' appunto il poeta non ha davvero bisogno d' affannarsi dietro a una siffatta ricerca, perchè l' originalità egli la possiede fresca e viva nell' anima sua, nel suo carattesistico modo di veder gli uomini, di goder la natura, di sentire gli affetti e le passioni. Cercare affannosamente fuor di casa ciò che si possiede in casa a piene mani, equivale a sciupare senza costrutto le ricchezze più intime e più *nostre*.

E poi quest' attitudine di crudezza può rasentare talora il confinc della volgarità; mentre il poeta ha fortunatamente come suo carattere precipuo la dote del buon gusto. Anche può essere interpretata come una ostentazione di verismo; mentre il Gaeta aborre con giusta ragione dall'arte così detta verista, e rifugge dall'ostentazione. Ecco dunque come il desiderio di sforzar la propria vena, il desiderio di *strafare*, possa in qualche momento condurre l' artista napoletano precisamente là dove egli rifuggirebbe, per convinzione e per retto istinto, dal mettere mai piede.

« Oh, rincasando mentre *suona l' una*
e acceso è nelle tenebre un balcone, »... ecc.

Ah, amico Gaeta, che strappo m' ha data agli orecchi quel vostro: *mentre suona l' una!* Come pure assai mi dispiacciono le terzine simili a questa:

> L' elastiche tue forme io poi ricordo,
> e l' odor de le ascelle a quel d' incenso
> misto *d' un tempio a cui passi rasente:*

Quella *ubicazione* dell' odore dell' incenso fa cadere miseramente ad un tratto la bella fantasia che ànima l' intiero sonetto; in modo che va quasi perduta anche la grazia degli ultimi versi:

> e il cuor reprimo e ne i guanciali mordo;
> e te, sì poca e tanta, allor mi penso
> di mordere così, perdutamente.

Nel quinto sonetto il poeta invoca l' immagine del busto della sua donna:

> O tu di seta, ne la quale impaccia
> i suoi letarghi il filugel senz' ale;
> tu che arma, o busto, d' ossi il boreale
> cetacèo cui l' uom pe' i mari caccia;
> . . . . . . . . . . . . . . . . .

Che cosa aggiunge alla memoria voluttuosa del voluttuoso vestimento la nozione che le ossa del cetaceo sono proprio quelle del cetaceo boreale che l' uomo va cacciando attraverso i mari? Quest' immagine piscatoria distrae la nostra fantasia dall' immagine del busto elegante onde sale « il fior del petto » muliebre. È un' immagine aggiunta per forza; quindi perde fin' anco il suo valore d' immagine poetica per diventare una pura nozione esteriore. E il Gaeta è troppo acuto e giudizioso critico per ignorare come ciò che è aggiunto od estraneo all'arte sia appunto per questo stesso motivo contrario o disastroso od ostile all' arte.

M. M.

## *Il libretto della Figlia di Iorio.*

Ancora per opera di Gabriele d' Annunzio noi abbiamo veduto compiersi un miracolo: la scena lirica ha avuto finalmente un bel libretto. La nuova forma del capolavoro dannunziano presenta tutte le altezze della poesia richieste per essere degnamente commentate dalla frase musicale, e l'impostatura ne è salda e limpida. Il libretto non toglie eleganza alla tragedia, pur essendo più conciso e rapido. Le aggiunte, poche ma squisitamente fatte, forniscono l' elemento lirico indispensabile che nessuno finora aveva saputo toccare.

È molto spiacevole che questo grande esempio minacci di rimanere solo nel teatro di musica; dovremo ancora vedere il massimo dei nostri musicisti, ricorrere alle romantiche sdolcinature di un editore estero od al Giappone di cartapesta di un Illica qualunque gravante di bavose didascalie i suoi versi zoppicanti? Ancora il genio ribelle ed elegante dovrà sottoporsi alle puerilità grottesche di un cattivo libretto? Io scrissi, una volta, simili cose in queste pagine. Ora che di tanto in alto è venuta la prima prova si abbia il coraggio e si prosegua nell' innovazione. Il duetto di Aligi e di Mila ha in sè la frase musicale sensibile e netta, l'intervento del padre, il coro delle parenti, il coro delle lamentatrici erano versi nati per la musica: a questi il d' Annunzio ha aggiunto, tra le altre cose, il coro dei pellegrini e la prima scena dell' atto secondo che sono tali elementi di bellezza, da formare da soli il cardine della onda sonora.

N. P.

### *Pel Rinascimento.*

Gli studi di questo fortunato periodo della vita nostra han notevole e valido incremento dalla collezione iniziata coraggiosamente dalla casa Sansoni con il classico libro del Müntz sui *Precursori e Propugnatori del Rinascimento*, e della qual collezione sono usciti in quest' anno due nuovi volumi che lumeggiano e tratteggiano alcuni aspetti di quell' età varia e diversa: (1) Remigio Sabbadini, così noto agli studiosi per le sue accurate e dotte pubblicazioni, trattando delle scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV dice l' ultima parola su molti fatti ancora incerti o mal noti, riunisce e raccoglie notizie sparse integrandole con ampie e quasi diremmo complete ricerche, e presenta mirabilmente in tutto il suo assieme quel febbrile e quasi impaziente lavoro di investigazione dei classici manoscritti, che prelude e poi accompagna gli splendori della rinascenza.

Benedetto Soldati, che nell' edizione delle opere complete del Pontano temprò ed esercitò la mente nell' interpretar la oscura e ravvolta significazione della poesia latina rinnovellata sul modello dei grandi dell' antichità, tratta ampiamente di quella astrologica del quattrocento, unendo ad una disamina accurata di poemi e poemetti una innumerevole quantità di notizie e di raffronti, tra i quali forse son da desiderare quelli numerosissimi ch' egli avrebbe potuto fare con le figurazioni dell'arte e che ben gli sarebbero serviti a meglio illustrare i versi umanistici. San Francesco di Rimini, ed il Palazzo della Ragione di Padova son miniere troppo preziose per chi tratti d' astrologia quattrocentesca.

N. T.

### *Alfredo De Sanctis.*

Vogliamo richiamare l'attenzione su un artista che recentemente seppe darci le più grandi speranze di sè.

Nell'ultima stagione di quaresima recitò al R. Teatro Niccolini di Firenze la compagnia drammatica diretta dal cav. Alfredo de Sanctis. Il cartellone annunziava molte novità e tra le *riprese* ottimi lavori degni della più grande attenzione da parte del pubblico. Così si spiega l'interesse suscitato da queste rappresentazioni.

E l' aspettativa non fu delusa. Alfredo de Sanctis ha saputo affermarsi, ci sembra, uno dei più forti e dei più audaci tra i nostri giovani attori. Dispiacque ad alcuni critici la sua forte interpretazione di *Rabagas,* come eccessiva nel verismo. In realtà il de Sanctis, per amore di verità, qualche volta accentua un po' troppo certe riproduzioni di movimenti e di atteggiamenti colti dall' osservazione della vita. Ma a noi pare che non sarebbe giusto fermarsi, per giudicare l' artista a questa che può essere in lui una esuberanza rimediabile. Il de Sanctis ha sopra a tutto il merito di imprimere i personaggi che rappresenta della sua personalità. Egli è tra i pochissimi che sappia rimanere sè stesso pure immedesimandosi negli eroi i più vari e i più dissimili. Chi lo ha veduto nella parte di *Titereff* dei *Piccoli Borghesi* del Gorki, e in quella del poeta Falk nella *Commedia* dell' amore di Ibsen, potrà facilmente convenire di questa *agilità* spirituale che è propria del de Sanctis e che fa con sicurezza sperare molto dalla giovinezza di questo intelligentissimo attore. Egli é giovine, pieno d' entusiasmo ed aspira alle più nobili vette.

---

(1) *Biblioteca storica del Rinascimento* diretta da F. P. Luzio: II. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV* - Firenze, Sansoni, 1905. — III. B. Soldati, *La poesia astrologica nel quattrocento.* Ricerche e studi. - Firenze, Sansoni, 1906.

Vincerà certo, specialmente se non si lascerà impressionare dalla strana varietà di apprezzamenti che la critica viene ad accumulargli intorno.

Della sua compagnia è notevole su tutto l'affiatamento che rivela le doti del direttore. Tra gli artisti notiamo oltre la signora Alda Borelli, che è ormai più che una promessa, e l'attore Ugo Farulli, una giovanissima attrice, da cui non poco si può attendere: la signorina Dina de Rossi. Abbiamo udito questa attrice interpretare la parte di *Taziana* nei *Piccoli Borghesi* con tale intelligenza, con tal e verità di sentimento, e, sopra a tutto con tal senso di misura, che ci sembra di non andar lontani dal vero prevedendo molto bene del suo avvenire.

M. T.

## *Odi ed Inni di Giovanni Pascoli.*

L'editore Zanichelli di Bologna, cedendo la sua gloriosa libreria a Licinio Cappelli di Rocca S. Casciano, ha chiuso la sua attività, ch'era divenuta celebre per l'opera del Carducci, con la pubblicazione recentissima d'un altro volume di poeta e di grande poeta: *Odi ed inni* di Giovanni Pascoli. Abbiamo voluto indicare questo episodio augurale che dà al volume pascoliano uno speciale significato, quasi facendone il simbolo della speranza e della attesa viva nei nostri cuori intenti all'avvenire, d'occasione momentanea indica, forse non del tutto per caso, l'intimo valore di queste odi e di questi inni raccolti.

*Odi ed inni* erano stati frammentariamente pubblicati in riviste e giornali, mentre il Pascoli svolgeva ne' *Poemetti* e nei *Canti* la sua maggiore attività di poeta. Noi conoscevamo il Pascoli intimo, contemplatore di un mondo che si faceva grande intorno alla sua solitudine, d'una grandezza ch'egli aveva tutta chiusa per brevi immagini, per sogni lievi nel suo silenzio. Canti e poemi sorgevano e volavano in solitudine, o erano eco di un lungo silenzio di secoli ascoltato con animo commosso dal poeta non immemore. Dall'antico giungevano nei poemi Ulisse, navigante eterno, o Achille stanco guerriero, e nell'animo del poeta s'incontravan con le piccole voci tranquille e sommesse di bimbi, dei voli delle campane fresche nell'aria. I poemi eroici pareva s'attenuassero in questa dolcezza. Il Pascoli rimaneva poeta grande, e volava alto, pur cantando assai spesso in tono minore.

Ma di tanto in tanto, una di queste odi o di questi inni ora uniti, facean vedere che il Pascoli avesse d'un tratto volti gli occhi dal suo mondo sentimentale verso un mondo non suo che gli paresse più vasto. Pareva ogni tanto che la presenza d'una realtà misteriosa a' suoi occhi avvezzi a viver nella realtà del mistero, lo sorprendesse e lo spaventasse, gli desse un desiderio d'altri voli più alti verso altre vette più lontane. I suoi canti che hanno immagini per fin piccoli e brevi, sempre precise, qualche volta nelle odi perdevano la loro limpidità trasparente e divenivano incerti e tormentosi dietro immagini che non sapevan fissare la loro natura. I suoi poemi, che avevano solennità dalla solennità dei ricordi e dalla gravità un po' triste in cui gli impeti eran contenuti, cercavano ora la solennità d'un impeto vittorioso che spezzasse ogni vincolo e balzasse fuor d'ogni cerchia, oltre la monotonia dell'endecasillabo libero, nell'agile vivacità delle strofe più canore e più varie. Ma pareva fin d'allora che odi ed inni rappresentassero più uno sforzo che una vittoria, più un desiderio nostalgico che una pietra miliare nel cammino del poeta.

Oggi la raccolta di frammenti non cambia l'antica impressione. Soltanto lascia misurare il calore di questo sforzo. Il Pascoli, in questo volume è giunto a cogliere alcuni *motivi*, alcuni *spunti* d'una poesia che l'anima sua prevede senza ancóra affermarsi sicuramente in essa. Il suo pensiero derivato dalla religiosità manzoniana e del pessimismo romantico insieme è fonte anche questa volta della sua ispirazione.

Nel mondo di grande c'è il Male.

Ma questa volta il Male che grandeggia nel mondo non è più *sentito* nel riflesso delle piccole anime doloranti, delle cose brevi e gioiose che se ne oscurano, dei rapidi e chiari

sorrisi che ne sono spezzati e cambiati in gemiti sommessi. Il Male è afferrato nella sua grandezza e cantato, per dir così, direttamente e nella sua interezza. Non è più il fato oscuro che domina sui piccoli esseri religiosi nel dolore, ma è il dominatore che presenta sé stesso, il dolore che s'afferma e giganteggia animatore d'eventi e d'eroi.

E nei versi in cui il Male, il Fato avverso vive di tutta la sua vita, il Pascoli raggiunge le più alte vette della poesia. Ma non sempre gli eroi e gli eventi che sono, per dir così, l'esemplificazione sentimentale, gli effetti intuiti dal poeta e incarnano l'idea del dolore, riescono a parer degni di quella grandezza. Il Pascoli ha generalmente una rara virtù di poeta. Possiede, dirò così, il dono del *volo pindarico.* Cioè possiede, e con lui tra i moderni il Leopardi ed il Carducci, la virtù di *gettare* la realtà del mondo che vedono nella realtà della loro fantasia, in un trapasso repentino, improvviso dall'oggetto che suggerisce l'immagine all'immagine, la quale non è più in essi, una intensificazione pratica d'un fatto esterno ma incarna direttamente il fatto esterno, nella sua realtà. Pindaro, in una sua ode di vittoria, canta al poeta che « s'ei voglia celebrar gli agoni, non deve cercare per il deserto etere astro più splendente e più caldo del Sole: » occorre, cioè, celebrare il vincitore più illustre delle gare ippiche e ginniche. Qui è evidente l'immediatezza del trapasso dalla realtà alla immagine: e questa evocazione del sole, in lui che pensa a un eroe da celebrare, solleva d'un colpo d'ala il canto e l'eroe ad una altezza vittoriosa. Di questi trapassi sono infiniti gli esempi nel Leopardi e nel Carducci. Basta, per il Carducci, rammentare l'immagine dei fiumi che precipitan dalle Alpi come gli innumerevoli eserciti.

Nel Pascoli dei *Poemi conviviali* e dei *Poemetti* questa virtù è continua e facilmente osservabile. Ricordiamo i versi del *Carcere di Ginevra?*

> se c'è chi sale
> e chi discende in questo fiottar lieve
> l'acqua ritorna, con la morte, eguale.

Ma in *odi ed inni* il trapasso, se, formalmente avviene nello stesso modo, è però tutto esterno e formale e non è una immediata trasformazione sostanziale della realtà in immagine. Ho in mente l'inno al Mazzini. *Hermes* fece ampie riserve su un giudizio, se acuto, certo molto severo che di quell'inno fu dato su queste pagine aperte ad ogni libertà di giudizio, da un nostro argutissimo amico. Ma, senza voler troppo infierire, chè non mi parrebbe giusto, io credo di poter citare quell'inno come esempio della mia osservazione: Il Mazzini ivi è veduto come identico alla sua Idea, come Verbo incarnato della sua Astrazione. Per ciò, mentre il poeta parla di Mazzini, del Mazzini nostro che tutti conosciamo ed ammiriamo, il poeta, d'un volo, solleva il pensatore nel mito, ignoto a noi, che il poeta ha intuito necessario all'insorgere del Verbo mazziniano. L'uomo divente la forza di natura. L'apostolo diventa un messia. Il ribelle doventa un Prometeo. Il piccolo mortale diviene parola d'eternità e le apparenze mutevoli della vita si trasformano in una unità immanente, vere per tutti gli evi del mondo, immobile e sola a traverso l'immobilità dei secoli. L'idea di dolore umano suggerisce il trapasso al Poeta. Gli uomini soffrivano e venne fra loro, a redimerli, il Messia: Mazzini. Ma ecco che, il volo fantastico è puramente esteriore, e non intrinseco, perché sollevato a tale altezza di immagine, il Duce celebrato perde la sua speciale fisonomia e diviene genericamente, un apostolo e un messia, di cui si ignora qual sia la speciale predicazione, o meglio l'azione speciale, l'atteggiamento profondo per cui ii suo individuo rimarrà immutabile nell'eternità e riconoscibile completamente a traverso i secoli da quanti occhi si volgeranno verso di lui, per possedarlo. Il trapasso dalla realtà all'immaginazione avviene indipendentemente dalla realtà e dalla immagine le quali si congiungono con un legame esterno, e non sono più realtà ed immagine, ma due fatti di cui il poeta vuol cogliere le analogie: e poi che v'è tra i fatti, sproporzione reale, l'analogia sembra arbitraria, il confronto risulta iperbolico e il volo lirico si trasforma in enfasi retorica. Così, di fronte al dolore

umano che avrebbe dovuto redimere, questo Mazzini del Pascoli per voler esser troppo grande, risulta in verità impari al suo compito fatale.

Tutto questo, dunque, ci dà l'impressione d'uno sforzo verso una vetta che non è quasi mai completamente raggiante. Due volte soltanto il poeta afferma sinceramente con precisione di verso e di immagine il suo mondo fantastico: nell'inno *in morte di Re Umberto*, in cui l'animo si slancia d'un balzo dalla realtà alla fantasia:

> In piedi sei morto: tra i suoni
> dell'inno a cui bene si muore,
> in piedi; con palpiti buoni
> nel cuore: colpito nel cuore.

e nell'inno al Duca degli Abruzzi, reduce dal Polo Nord, in cui la fantasia gli suggerisce immagini gigantesche nella rapidità e nella intensità.

Ma più spesso lo sforzo rimane sforzo soltanto. Nelle brevi odi pubblicate dal *Marzocco*, (come *la sera* e il *dovere*) e in tutti quelli inni che, forse, risentono anche un po' la rapidità d'una ispirazione non sufficientemente maturata, l'incertezza dell'immagine è sovente resa palese dalle contorsioni del verso che per desiderio di concisione, rimane oscuro, per desiderio di intensità, rimane inespressivo dell'immagine di cui, la fantasia del Pascoli l'aveva investito. Il Pascoli vede passare, come un Gesù biondo, il pope Gapon tra i ribelli di Russia e segna un motivo di rose che si sfoglino dalle sue mani e intorno a lui, come parole d'amore in un'ora di dolor tragico: e non riesce a rappresentare che una figura scialba, non certo nazarena, e artifiziosa come le sue rose: vede una una fantasia di stelle e non riesce a fermare se non un geroglifico astronomico. Ma il volume è *giovane*: a differenza d'altri artisti, il Pascoli riesce nella sua maturità a infondere l'aspettazione del suo canto migliore: non furono forse *Rime e ritmi* il volo più alto del Carducci? Anche il Pascoli è di quelli destinati a raggiunger la vetta in ultimo, dopo un cammino faticoso che noi... dobbiamo augurarci lunghissimo. Ma la vètta sarà raggiunta più alta di quelle già sorpassate. Quando leggiamo in *Manlio* le strofe di migliore impeto:

> (o Manlio che torni a Caprera
> da sola una guerra - la vita)

noi ricordiamo del poeta quel ch'egli ha detto sdegnando gli applausi scroscianti come « ghiaia che frangano » — Salgo: egli ha detto: non per discendere, io che sentii la valanga:

> ma per restare là dov'è ottimo
> restar, sul puro limpido culmine
> o uomini in alto
> pur umile; è il monte ch'è alto.
>
> ma per restare solo con l'aquile
> ma per morire dove me placido
> immerso nell'alga
> vermiglia ritrovi chi salga:
>
> e a me le guidi, con baglior subito
> la mia piccozza d'acciaio ceruleo
> che al suolo a me scorsa
> riflette le stelle dell'Orsa.

E noi accettiamo l'augurio di gran cuore.

Perché è strano: còlto nel Pascoli, questo irrompere di vasto orgoglio, fa bene all'anima e dà gioia d'aria libera ai polmoni.

M. T.

* * *

**G. A. Cesareo** — *Francesca da Rimini* - PALERMO - Sandron, 1906.

Del concetto informatore di questa tragedia fu già parlato nell'*Hermes* prima che il lavoro del Cesareo affrontasse la scena e la stampa. Ora che il volume vede la luce, abbiamo assai poco da aggiungere. Certamente talune delle figure principali, Francesca soprattutto e Gianciotto, sono artisticamente ben scolpite, per come le ha intuite il Cesareo, non così Paolo che rimane molto scialbo e debole. Il padre Dante ha creato un carattere che nessuno ha più saputo plasmare, e Paolo rimane maggiormente noto per quello che di lui tace l'Alighieri che non per quello che tutti gli altri hanno fatto a lui dire e pensare. Di Francesca e di Giovanni il Cesareo ha creati interamente due personaggi fantastici, e la tragedia che ha versi squisiti è pur bellissima forma teatrale, divenendo la tragedia di Francesca è cosa semplicemente ridicola e sollazzevole. Non si può nè si deve menomamente ammettere nella tragedia storica l'intervento della immaginazione e della creazione. Per far del teatro storico si deve restare nei limiti della storia (1). Agendo diversamente non ha valso al Cesareo l'essere, come egli è certamente, una persona di grandissima cultura e di senso artistico non comune. A darci dell'acrobatismo di belle trovate bastava Vittoriano Sardou, e, veramente, incomincio a credere che perfino il pubblico più grossolano ne abbia abbastanza.

E se il Cesareo vuol avere libera mano per spaziare nel campo della fantasia e dell'invenzione poetica, mi meraviglia non poco ch'egli abbia sentita necessità di gravare il suo volume di molte note per ispiegare questo o quel verso e questa o quella ricostruzione d'ambiente. E nemmeno capisco come egli senta necessità di dar stoccate a chi non ha potuto nuocere menomaménte a questa sua *Francesca:* eh via! c'è un po' di differenza; anche se le due figure diverse sono manchevoli, se l'una è troppo modernamente sensibile e scialba, e l'altra troppo vergognosamente sensuale e impudica, nessuno potrà pensare ad avvicinar la prima Francesca a questa seconda che corre agli appuntamenti di amore con il volumetto del romanzo per le tasche. C'è un po' di differenza: tanta, quanto fra la storia e il dramma da arena. Anche Victor Hugo, che non fu poeta mediocre, colla sua tragedia spaventevole, ci offrì una *Lucrezia Borgia* ridicola: ed era Victor Hugo!

N. P.

**Térésah.** — *Pare un Sogno!* — Roma — VOGHERA — 1906.

Nella letteratura moderna, vive imperiosa una sola preoccupazione: è come un'idea fissa che ottenebra ed offusca il resto. Questa preoccupazione ha il nome di stile. Esso è attualmente quasi tutto, ed è miglior romanzo o migliore novella, quella che è più originalmente scritta. Ne viene che molti scrittori, disprezzano completamente il contenuto dei loro volumi per non occuparsi che della forma.

È dunque con vera gioia, con grande entusiasmo che noi dobbiamo onorare una scrittrice che riunisce nei suoi volumi, uno stile proprio ben incisivo e ben puro, ed un contenuto eccezionalmente buono e di una mite eleganza. Appunto quello che i nostri vecchi chiamavano *il sentimento* ritorna modernizzato e reso nuovo nella letteratura di questa signorina così squisitamente sensibile.

*Pare un sogno!* è un'accolta di quattro novelle in uno dei volumetti della « Collezione Margherità » del Voghera. Sono quattro novelle, tristi storie d'amore e di morte, sono quattro racconti pietosi di povere donne sofferenti che scompaiono presto all'affetto del mondo, sono storie di bimbi infelici e sofferenti. È in queste ultime soprattutto che Térésah raggiunge una squisita espressione di sentimento; chi ha un poco vissuto con quelle piccole creature che si schiudono al mondo sa quanto di poesia esiste nelle anime incoscienti dei bimbi: pure non si è mai troppo seriamente pensato la fonte inerauribile di arte che essi offrono: ci voleva la sensibilità eccezionalmente fine di una donna quale è la signorina Ubertis, per sapere cogliere e fermare questo spunto di bellezza. *Il Cappottino grigio* ed

---

(1) La redazione dell'*Hermes* dissente affatto da queste idee del nostro egregio comproprietario e collega.

*il Natale del Padre Eterno*, per chi conosce i bimbi, sono l'espressione più sicura di un'anima eccelsa e privilegiata.

Térésah, che è poetessa ottima, ci offre in questo volumettō ancora molta di quella sua prosa bella e nobile, che conoscevamo già da tempo e che si era soprattutto affermata in quel finissimo volumetto: *al Piccolo Parigi.*

Siamo lieti di pubblicare oggi l'inizio della conferenza che fu da lei tenuta a Venezia, a Genova, a Roma, a Napoli e a Livorno.

N. P.

**Luigi Rasi** — *L' arte del comico* - Palermo - Sandron 1906.

Luigi Rasi ha avuto senza dubbio, nella nostra rinascita teatrale un' importanza grandissima. Egli è stato il primo ad istituire, nella moderna scuola del teatro, l' uso di dir versi, e chi lo ha sentito, e credo che tutti in Italia si trovino in questa condizione, sa quanto magistralmente e nobilmente egli abbia creata questa forma d' arte.

A tale innovazione artistica, si aggiunge nella nobilissima opera di questo infaticabile maestro, il libro che vede ora nuovamente la luce in una edizione abbellita ed accresciuta. É opera di importanza grande e di immediato effetto benefico; non solo l' attore, ma il lettore, il dicitore, il parlatore ci trovano la via tracciata. Il Rasi esamina il gesto, la parola le intonazioni, l' interpretazione, la fisonomia e il costume, il libro è un trattato completo con esempi e con esercizi. Esso è dunque destinato a compire l' artista, a renderlo perfetto e corretto, in una parola in questa *Arte del comico* sono utilmente compendiate tutte le cose che solo la guida di un maestro esperto, quale è l' autore, saprebbe insegnare.

Resta manchevole solo un lato che non varranno mai a compire nè scuole nè trattati: per mezzo di questo volume l'artista drammatico non può esser creato, ma solo perfezionato. Pure viene colmata una lacuna che avevamo, quella di offrire un mezzo agli studiosi d'arte comica, per essere guidati e consigliati.

Luigi Rasi che la sua vita operosa ha sempre speso in favore dell' arte da lui tanto amata può essere fiero e contento di questo incremento prezioso che egli porta a quel povero edifizio ancora tanto traballante e pur tanto da noi amato che si chiama il nostro teatro.

N. P.

**Francesco d' Ovidio** — *Il Purgatorio e il suo preludio* - Milano, U. Hoepli, 1906.

È un' opera di oltre seicento pagine, folta di osservazioni, di ricostruzioni e di idee, la quale si propone di illustrare la seconda cantica del poema dantesco sotto tutti i punti di vista da' quali esso è stato finora considerato: teologico e allegorico, filosofico e storico, psicologico e dottrinale, fisico e topografico. Una parte assai notevole del libro è rivolta a rintracciare le ispirazioni ed imitazioni dantesche da Virgilio, dai classici post-augustei, dai mistici e moralisti del Medio Evo.

Il d' Ovidio cerca anche di riassumere le infinite questioni che i dantologi hanno dibattuto e dibattono intorno ai misteri del *Purgatorio;* e tenta di dare ad ognuna la soluzione più sensata e più sodisfacente. Peccato però che le soluzioni più sensate non sieno, in fatto di poesia, quelle sempre preferibili! Peccato che la critica e la logica possano non esser talora sorelle, ma nemiche!

Noi non ci metteremo a discutere qui le teorie e le opinioni esposte dal d' Ovidio. Ma siamo ben lontani dal seguirlo in tutte le sue dotte conclusioni. Benchè le questioni storiche puramente esteriori alla visione dantesca non ci appassionino gran cosa, tuttavia ci sembra, ad esempio, che l' eterna disputa su Matedla sia stata anche una volta dal d' Ovidio riallontanata dalla sua più naturale soluzione (capitoli 35-37). E ci pare che vittoriosamente lo confutasse or è qualche mese Alfonso Bertoldi in un acuto articolo apparso sulle colonne del *Giornale d' Italia* (27 aprile 1906, numero 117) dove la monacella di Hackeborn è stata novamente scavalcata dalla signora di Canossa, contessa di Toscana.

M. M.

**Cesare Cimegotto** — *L' Alighieri nella vita, nell' opera e nella sua varia fortuna.* — Milano, De Mohr e Antongini, 1906.

È un libro che meriterebbe d' essere adottato nei nostri licei. Dice di Dante, delle sue vicende, dei suoi precursori, dei suoi continuatori in pagine brevi e sobrie, le quali risparmiano alla mente dei giovani scolari le inutili divagazioni e le farraginose bibliografie.

M. M.

**Niccolò Tommaseo** — *Canti popolari greci, tradotti e illustrati,* con introduzione ed aggiunte di P. E. Pavolini - Remo Sandron, Palermo.

Una delle più ardue e felici opere del Tommaseo era rimasta quasi sconosciuta in Italia. Il prof. Pavolini l' ha ora ripubblicata nella *Biblioteca dei popoli* diretta dal Pascoli, sicchè il volume ha press' a poco tutta l' attrattiva d' una grande novità. Noi dobbiamo esser grati al Pavolini d'aver diffuso in mezzo a tanta estenuazione di poesia nazionale una serie di canti che possono pretendere agli onori più eccelsi dell' arte d' ogni tempo e d' ogni paese.

Il popolo greco dell'evo moderno esprime in appassionati canti storici e leggendarii il suo amore per la patria e per la gloria, la sua vita di caccia e di guerra, su cui aleggia costante un motivo sentimentale fiero e feroce: l' odio contro ai turchi. Questi canti popolari ispirati dal sangue, dall'odio di razza e dagli affetti più delicati hanno tutti un sapore pessimistico che ne fa più acre il contenuto e più misteriosa la significazione. Non pochi fra essi, forse i più belli, risentono ancora degli ultimi echi classici e pagani che dalle antiche poesie e dalle antiche leggende si son propagati fino ai moderni *Canti Cleftici ed ai Canti per Caronte.*

Questo libro è un vitale documento della maravigliosa ricchezza fantastica che il popolo greco ha ininterrottamente conservato pur in mezzo a tanti dolori ed a tante miserie.

M. M.

**G. A. Scartazzini.** *Vita e opere di Dante Alighieri.* Manuale Hoepli. Milano, Hoepli, MCMV.

L'ormai nota *Dantologia* vede per opera dell'Hoepli la 3ª edizione, con ritocchi e aggiunte di N. Scarneo, che ha voluto dare al volume un carattere più agile sfrondamento e correggendo là dove era necessario, ed ha cercato di farne un libro tanto pel pubblico colto che pel l' insegnamento, libro utile specialmente in questo tempo di felice risveglio della fortuna dantesca e dell' amore per il poema divino.

N. T.

**Antonio Munoz.** — *I Codici Greci miniati delle minori biblioteche di Roma.* - Firenze, Alfani e Venturi, 1906.

Questo primo volume della *Biblioteca della Rivista d'arte,* la severa e garbata pubblicazione redatta dall' amico nostro dott. Giovanni Poggi, offre un breve studio del M. sul Codice dei Profeti e nel Dioscoride della Chigiana, sui due evangilarii della Vallicelliana, e su di un evangilario ed un libro di preghiere della Casanatense. La serietà della ricerca, e l' acutezza dei raffronti, corroborati da ottime e numerose riproduzioni, fan di questo volume un buon incremento agli studi sulla miniatura, pei quali riman molto da fare in Italia, e che fin ora sono stati forse di troppo dimenticati.

N. T.

**Giulio Marchetti Ferrante.** — *Lucebit,* romanzo. - Milano, Libreria editrice lombarda, 1906.

Una trama, molto piana e semplice, raccoglie uno studio psicologico ben condotto e ben riuscito. Il Marchetti Ferrante ha creato un romanzo assai bello intorno a due soli personaggi, magistralmente costruiti; delle figure secondarie, che sono pochissime, egli si è servito con non comune maestria per darci un ottimo sfondo di ambienti.

Il principe Enzo Baglioni sacrifica al suo egoismo di uomo bello e irresistibile, l'amore

di donna Laura Venier, una dama un poco sfiorita dagli anni ed ormai sul declinare. Quando egli è stanco di questo legame, che ha accettato soltanto per vanità e senza amore, fugge per rompere ogni comunanza con Laura che lo segue, lo raggiunge e che, dopo avuta la prova della mancanza di qualunque affetto nel principe Baglioni, si uccide. Se non che dinanzi alla morta, l'amante egoista, riconosce la sua opera malefica e, vinto dal rimorso sente cambiarsi in sè la vita e risorgere con nuove speranze e con nuovi ideali, e il motto dei Venier che sotto la stella diceva *me lucente silebit*, cambiato dal madrigale di Enzo, verso donna Laura, parla nella vita di rinnovazione del giovane, del ricordo della morta, in una divisa per lui indistruttibile: *me silente lucebit.*

Troviamo dunque, in questo romanzo, un tipo di uomo modernissimo non del tutto nuovo, come fondo di carattere, nella nostra letteratura anche più recente; ma egli è così ben scolpito, che non risente di nessuna reminiscenza diretta, e lo studio psicologico ne appare netto e coscenzioso. Ugualmente donna Laura Venier, è un tipo di donna squisitamente sensibile ed appassionata che si sacrifica con slancio pel suo amore grande.

Tutto, nella semplicità di questo libro, è pensato e condotto con sicurezza e con scopo netto, e quell'essere donna Laura sul declinare, dà a questo olocausto d'amore una solennità ed una importanza che non avrebbero mai acquistato il suicidio di una donna giovine e fiorente.

Con rara eleganza e con fine gusto sono condotte le descrizioni di Roma e di tutti i paesaggi in genere, lo stile è bello ed incisivo, e vi sono delle pagine che ci rivelano nel Marchetti Ferrante un artista di intuito nobile e di belle promesse.

N. P.

* **Ettore Moschino** pubblicherà i già annunziati *Lauri* verso la metà di settembre. Saranno preceduti da un ampio studio di Gabriele d'Annunzio intitolato: *Discorso della nuova Poesia.* Fu detto e fu stampato anche da prima che la prefazione dannunziana ai *Lauri* sarebbe stata una semplice lettera introduttiva. Ma al d'Annunzio piacquero in tal modo le poesie che il Moschino destinava al novissimo volume, che volle trasformare la sua prefazione in uno studio critico di vaste proporzioni, studio che sarà certo oltremodo interessante. Avremo il caso raro di un complesso di giudizii di un grande poeta moderno sulla produzione poetica che si svolge attorno a lui, non indipendentemente e contemporaneamente.

*I Lauri* consteranno d'un centinaio di poesie, divise in tre libri. Ma non qui s'arresterà quest'anno l'attività del Moschino. Per l'autunno avrà terminato un dramma in tre atti dal titolo: *Libero amore;* e ne ha già compiuto un altro in un atto intitolato: *Il Messaggio;* sono drammi di vita forte ed intensa, senz'ombra di letteratura e senza macchia di letteratura letteraria. — All'artista che, pur vivendo a Milano, si mantiene intatto dalla lue affaristica che spesso inquina colà fantasie ed ingegni, i più caldi voti di imminenti e grandi successi.

* **Il romanticismo e la letteratura nazionale** di Marcello Taddei che si pubblica in questo fascicolo di *Hermes* aprirà un volume sui *Poeti del Risorgimento,* in cui saranno riuniti alcuni studi e conferenze che già ottennero il favore del pubblico. Ne diamo il sommario: (Introduzione - V. Alfieri - Foscolo - Leopardi - Manzoni - G. Carducci - G. d'Annunzio - Pascoli). Il Taddei, insieme a questo e all'annunziato volume *Religione,* riunirà presto alcuni suoi versi sparsi per riviste e giornali, e avrà fra breve pronta una tragedia navale: *I navarchi.* Promette inoltre di scrivere, in tre libri, con intentento politico, una *Storia del Risorgimento d'Italia.*

* **Conferenze e Conferenzieri.** Tra le innumerevoli conferenze della stagione che si compie, notiamo alcune che furono tenute da amici dell'*Hermes.* **G. A. Borgese** commentò al Nazareno, a Roma, il canto XVII del Paradiso, ottenendo vivo successo dal pubblico numerosissimo, nel quale si notava S. M. la Regina Madre. **Nello Tarchiani** commemorò Niccolò Cannicci al Circolo degli artisti di Firenze, di fronte a un pubblico straordinario di autorità, di signore, di artisti. Tre discorsi tenne pure in Firenze **Marcello Taddei,** una sui

*Pittori senesi* all' Università popolare, una su *Goldoni e d' Annunzio a Venezia,* all' Istituto stenografico, la terza su *Vittorio Alfieri* al Circolo Filologico: dei quali tutti si occupò largamente e favorevolmente la stampa quotidiana. Altre conferenze furono tenute alla Società di studi religiosi da **Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini** ecc. Notevole poi la conferenza che il nostro amico **Federico V. Ratti** tenne a Trieste e a Pola su *alcuni giovani poeti italiani:* questa lettura ottenne, oltre il successo letterario, un tale favorevole successo politico, che la non mai abbastanza celebrata I. e R. questura austriaca credè opportuno di bandire immediatamente il Ratti, e per sempre, dai confini dell' Impero. Amico Ratti, e quando potremo varcar liberamente e sicuramente quei confini, a dispetto della I. e R. nostra alleata? **Adolfo de Karolis** parlò alla *Pro cultura* del Mare Piceno.

* **Orazio Bacci,** il nostro valente collaboratore ed amico, pubblicherà nel venturo settembre un volume di saggi critici intitolato: *Prose e prosatori,* già da tempo atteso con viva aspettazione da quanti s' interessano in Italia di questioni estetiche e stilistiche, linguistiche e critiche. L' editore di questo libro, che consterà di oltre trecentocinquanta pagine, sarà Remo Sandron di Palermo.

* **Giuseppe Lesca,** giovine e vecchia conoscenza per i lettori dell' *Hermes,* ha raccolto in un fascicolo edito dalla *Rassegna Nazionale* cinque frammenti poetici di buon sapore toscano e di delicata soavità ritmica, inspirati in gran parte dal fascino onde i colli fiorentini sono ricchissimi nella primavera benigna. Fanno parte del primo libro di *Euforione,* libro che gli amici del poeta attendono impazientemente in meno frammentaria e più ordinata compagine. Il Lesca ha pubblicato anche in elegante edizione, presso Leo S. Olschki, le *Postille Foscoliane inedite a Cino da Pistoia,* lavoro di cui già alcuni giornali s' occuparono diffusamente e che vide da prima la luce, in due puntate, sulla *Bibliofilia.*

* **Maffio Maffii** ha pubblicato nel numero XVI del *Rinascimento* di Milano un suo lungo racconto fantastico, di sapore donchisciottesco, di intonazione tragica, intitolato: *La Grotta di Montesino.*

* **Orazio Bacci** e **Maffio Maffii** lavorano alacremente attorno alla *Storia della Critica in Italia.* Il Bacci s'occupa del periodo iniziale, dalle origini al Rinascimento. Il Maffii del periodo quadrisecolare dal Cinquecento all'età moderna. I due autori, i quali si propongono non tanto di ricostruire le teorie estetiche che si sono andate via via formando lungo il corso della nostra letteratura quanto di indagare e di ricollegare a grandi linee le attitudini di giudizio che guidarono i nostri scrittori al criterio letterario, fanno opera novissima in Italia, almeno per ciò che si riferisce a tutto lo svolgimento preromantico della italiana letteratura. L'opera sarà compiuta ai primi del 1907. Editore è il Vallardi di Milano.

* Il nostro collaboratore ed amico **F. V. Ratti** pubblicherà fra breve, pei tipi di uno dei nostri maggiori editori, un volume di poesie diviso in due parti: la prima, intitolata *Exul exulans,* conterrà versi sentimentali inspirati ad armonie naturali, nostalgie marine ecc.; la seconda, *Circumdata muris,* consterà di sette componimenti che raccontano la vita costretta nei luoghi chiusi: scuole, prigioni, ospizii, conventi, ecc.

***Libri ricevuti in dono:***

* **Neera.** - *Il Romanzo della fortuna.* - Milano, Libreria editrice lombarda, 1906. — **Antoniolli Mario** - *Passioni nel silenzio* - Palermo, Sandron, 1906. — **Anastasi Guglielmo** - *La Toga* - Palermo, Sandron, 1906. — **Ciro Alvi** - *San Francesco d'Assisi.* - Romanzo, seconda edizione - S. Lapi, Città di Castello, 1906 — **Inama V.** - *Antichità greche* - Manuali Hoepli, 1906. — **Romolo Quaglino** - *Filottete, variazioni sul tema sofocleo.* - Remo Sandron, 1905. — **Marino Moretti** - *Fraternità.* - Raccolta di versi illustrata dal nostro De Karolis, - Remo Sandron, 1906 — **G. L. Passerini** - *Il Canto XXIV dell' Inferno.* - Sansoni, Firenze — **Orazio Bacci.** - *Commemorazione di Severino Ferrari* - Prato in Toscana, F.lli Passerini, 1906 — **Guido Muoni.** - *Note per una poetica storica del Romanticismo.* - Milano, 1906. Opera, questa, nella quale è riassunta gran parte del libro del nostro Borgese. — **P. De Lorentiis** *Bansai Nippon* - Bari, G. Laterza e figli, 1905. — Entusiastico canto, dannunziano anzi che no, agli eroi della guerra russo-giapponese. **L. Rabizzani,** *Poesie.*

# CONGEDO

*Sono trascorsi due anni da che l'* Hermes *cominciò qui a Firenze le sue pubblicazioni; e per due anni questa rivista si propose di parlare a quanti avessero orecchie per udire e cervello per intendere, con parole assai diverse dalle comuni gazzette e dai consueti periodici. Le nostre parole saggiarono, come la pietra diasproide fa dell' oro, le correnti di idee e di pensiero apparse ultimamente nella vita e nella letteratura moderne. E fummo alacri scandagliatori di verità e di bellezza, di fantasie e di coscienze. Ci raccontammo l' un l' altro i nostri sogni d' arte e di vita affinchè gli animi sereni potessero giudicare quanto noi partecipassimo al mal gusto, alla mediocrità, alle inveterate e catarrose abitudini degl' intelletti connazionali. Se il nostro ardire fu vano, se le nostre promesse mentirono, se le nostre speranze s'addimostrarono fallaci, lo diranno i lettori di diritta veduta che ci seguirono o amando o combattendo.*

*Intanto a noi piace constatare — senza vanità e senza modestia — che non riuscimmo mai indifferenti; la nostra lotta fu seme di idee, di sentimenti e di passioni. Avemmo alleanze e battaglie, odii fieri e più fiere amicizie, conoscemmo la lode così come assaporammo il disprezzo. Molti furono coloro che ci dissero accademici e che poi s' indignavano o s' irritavano alle non accademiche verità che bandivamo. Molti furono quelli che ci chiamarono classici e romantici nel tempo stesso, ora borghesi ed ora aristocratici, ora troppo pedanti o sofisti, ora quasi crudi, ingenui e puerili. Noi respingemmo sempre con facile sorriso tutte coteste categorie e distinzioni, poichè le vedevamo apertamente contradette da quei medesimi che volevano attribuircele. Solo ci sentimmo italiani, ed avemmo ed abbiamo incrollabile fede in un prossimo risorgimento di tutte le attività nazionali, tanto intellettuali quanto fantastiche, così politiche come industriali ed economiche. Il nostro odio contro qualunque forma di bassezza, di falsità, di miseria, volle dire insonne desiderio d'affrettare e di preparare — nel campo dell'attività nostra — il fortunato e maraviglioso avvento.*

*In quest'opera di aspettazione e di lavoro, in quest' ora di speranza e di sogno fummo biasimati dai ciechi, dai vili e dagl'immondi. Ma anche s'ebbe, e, come s'ebbe, non dubbiosamente avremo partigiani e seguaci, confratelli ed imitatori, continuatori e discendenti in gran numero.*

*Ora che la parola di questo fascio di intelligenze concordi e di gioventù fiduciose è per tacere, ora che la piccola ma dura falange si scinde per riaffidare ad ogni gregario il còmpito di guardare con i soli suoi occhi la sua propria via, vada il nostro saluto a tutti quelli che cooperarono con noi alla non ignobile impresa; a tutti, dal più grande ai più oscuri, un saluto non senza rimpianto.*

*Il gallo sacro smette così il suo cantare. Ma Ermes condurrà ancóra molte anime al di là dei confini del mondo, nel fantastico Ade.*

La Rivista



*Il Direttore:*
Giuseppe Antonio Borgese.

*Il Gerente responsabile:*
Ulderigo Bulli

*Finito di stampare in Firenze il dì 24 di Luglio del 1906 pei tipi di G. Spinelli e C.*